

Hermann H. Wetzel

# Rimbauds Dichtung

Ein Versuch,  
»die rauhe Wirklichkeit zu umarmen«

J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung  
Stuttgart

Seit 1827

66/JG, 7055, W544

CIP-Kurztitelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Wetzel, Hermann H.:

Rimbauds Dichtung; e. Versuch,

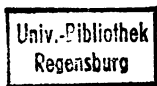
»die raue Wirklichkeit zu umarmen« /

Hermann H. Wetzel. – Stuttgart: Metzler, 1985.

(Romanistische Abhandlungen; 4)

ISBN 3-476-00579-8

NE: GT



S

6326902

Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen  
Forschungsgemeinschaft

ISBN 3-476-00579-8

© 1985 J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung  
und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH in Stuttgart  
Umschlaggestaltung: HF Ottmann  
Satz und Druck: Gulde-Druck GmbH, Tübingen  
Printed in Germany

Von weitem hörte ich sagen:  
die Unverständlichkeit sei Folge  
nur des Unverstandes; dieser suche,  
was er habe, und also niemals weiter  
finden könne.

Novalis

Parler pour ne rien dire,  
du diable si c'est le propre des  
poètes.

Aragon





# Inhalt

0.	Vorwort .....	1
1.	Rimbaud-Kritik .....	3
2.	Das Gedicht als poetisches Modell .....	11
	Der Modellbegriff (S. 11) – Poetische Modelle (S. 14) – Die poetische Sprachfunktion (S. 16) – Äquivalenzprinzip und metaphorischer Prozeß (S. 21) – Semantische und ›sekundäre‹ Strukturen (S. 27)	
3.	Rimbards Entwicklungsstufen in seiner poetischen Auseinandersetzung mit Wirklichkeit .....	29
3.0.	Rimbaud im Zusammenhang der französischen Dichtung des 19. Jahrhunderts .....	29
3.1.	Von der versifizierten Ideologie zu den einfachen poetischen Modellen .....	41
	<i>Le Forgeron</i> (S. 42) – <i>Les Effarés</i> (S. 48) – <i>Le Dormeur du val</i> (S. 54) – <i>Le Mal</i> , <i>Les Pauvres à l'église</i> (S. 57)	
3.2.	Die <i>Voyant-Briefe</i> .....	62
	Form und Gliederung der Briefe (S. 63) – Der Argumentationszusammenhang der Briefe: »On se doit à la Société« oder der Dichter als Arbeiter (S. 64) – »Dérèglement« als Neuorientierung (S. 69) – »Je est un autre« (S. 72) – »Arriver à l'inconnu« (S. 73) – »Trouver une langue« (S. 75)	
3.3.	Die Parodien .....	78
	<i>Le coeur supplicié</i> aus dem Brief an G. Izambard (S. 79) – Die Gedichte aus dem Brief an P. Demeny (S. 85) – <i>Chant de guerre parisien</i> (S. 85) – <i>Mes Petites amoureuses</i> (S. 96) – <i>Accroupissements</i> (S. 99)	
3.4.	Auf dem Weg von der Parodie zu den komplexen poetischen Modellen .....	103
	<i>Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs</i> (S. 103) – <i>Le Bateau ivre</i> (S. 107)	
3.5.	Die »Wortalchimie« der <i>Derniers Vers</i> .....	118
	<i>Larme</i> (S. 120) – <i>Bonne pensée du matin</i> (S. 125) – <i>Faim</i> (S. 127) – Der Refrain in den <i>Derniers Vers</i> (S. 130) – Zur Kritik der <i>Derniers Vers</i> in <i>Alchimie du verbe</i> (S. 132)	

## VIII Inhalt

3.6. <i>Une Saison en enfer</i> . . . . .	137
Zur relativen Chronologie (S. 137) – <i>Une Saison en enfer</i> als Muster der neuen Dichtung (S. 138) – »Mon carnet de damné« (S. 139) – Leben und Dichten (S. 141)	
Exkurs zu <i>La Chasse spirituelle</i> . . . . .	149
3.7. Komplexe poetische Modelle in den <i>Illuminations</i> . . . . .	152
<i>Fleurs</i> (S. 155) – <i>Démocratie</i> (S. 159) – <i>Royauté</i> (S. 163) – <i>Après le Déluge</i> (S. 165) – <i>Barbare</i> (S. 173) – <i>Génie</i> (S. 182) – <i>Conte</i> (S. 188) – <i>Solde</i> (S. 192)	
4. Rimbaud, der ›Kolonialwarenhändler‹ . . . . .	197
Anmerkungen . . . . .	201
Zum Vorwort (S. 201) – Zu 1. (S. 201) – Zu 2. (S. 203) – Zu 3.0. (S. 209) – Zu 3.1. (S. 211) – Zu 3.2. (S. 216) – Zu 3.3. (S. 221) – Zu 3.4. (S. 225) – Zu 3.5. (S. 228) – Zu 3.6. (S. 230) – Zum Exkurs (S. 231) – Zu 3.7. (S. 232) – Zu 4. (S. 240)	
Bibliographie . . . . .	241
Namenregister . . . . .	251
Titelregister . . . . .	253

## 0. Vorwort

Die vorliegende Arbeit wurde schon vor vielen Jahren durch eine Lektüre von H. Friedrichs *Die Struktur der modernen Lyrik* angeregt, bei der sich Faszination und Irritation die Waage hielten. Faszination über das imponierende Auf-einen-Nenner-Bringen des Unverständlich-Disparaten, Irritation darüber, daß an der modernen Lyrik fast ausschließlich das Zerstörerische, Chaotische festgehalten und ausdrücklich die negativen Bewertungskriterien verteidigt wurden. [1] Besonders unhaltbar erschien mir die Beurteilung Rimbauds: Eine weniger starr auf klassische Normen fixierte Lektüre zeigt, daß das Wesentliche seiner Dichtung nicht in »Realitätszerstörung«, »Realitätsferne«, »irrealem Chaos« etc. liegt, daß das Aufgeben und die Destruktion einer bestimmten Vorstellung von Realität noch lange nicht bedeuten, daß man der Realität und dem Sinn überhaupt abschwört und sich einer sogenannten »Einheit eines sinnüberlegenen, alle Mißklänge und Wohlklänge durchlaufenden Töns« zuwendet.

Im Gegenteil, Rimbauds Lyrik lebt von der Spannung zwischen Realitätsverbundenheit, ja direktem politischem Engagement einerseits und der unüberbrückbaren Kluft zwischen Realität und Poesie andererseits, die gleichzeitig ihre Freiheit und ihre Chance darstellt, neue, alternative Realitäten zu schaffen.

Rimbaud hat diese Spannung nicht theoretisch oder philosophisch aufgearbeitet, er war sich kaum im klaren darüber, auf welche Weise Sprache und Literatur an der Konstruktion von Wirklichkeit mitbeteiligt sind. Er zweifelte nicht an einer außersprachlichen Realität und war zumindest zu der Zeit, als er poetische Texte verfaßte, der Überzeugung, daß er auch als Dichter eine wesentliche Funktion bei der politisch-sozialen Veränderung seiner Umwelt erfüllen könne. Doch stellte er sich den Weg zunächst wohl etwas zu direkt und unmittelbar von Erfolg gekrönt vor.

Nur so lassen sich seine Versuche erklären, über die Zerstörung von Denk- und Vorstellungsschemata (das berühmt-berüchtigte »dérèglement de tous les sens«; satirische Karikaturen, Parodien) eine »objektive« Poesie zu schreiben, und sein nach dem »Holzweg« der »subjektiven« *Derniers vers* neu gefaßter Entschluß, sich entschieden der »rauen Wirklichkeit« zuzuwenden (»la réalité rugueuse à êtreindre«). Ein letztes, extremes Argument für diese Vorstellung vom Realitätsbezug der Lyrik stellt sein resignierendes »Verstummen« als Dichter dar, obwohl er doch an die äußerste Grenze dessen vorgedrungen war, was Poesie überhaupt bei der Auseinandersetzung mit Wirklichkeit zu leisten imstande ist.

Aus einer solchen Perspektive zerfällt das Werk Rimbauds nicht mehr in zwei Phasen – eine »zugängliche« und eine »dunkle, esoterische« (H. Friedrich) –, sondern es ist der gleiche Impuls einer aktiven poetischen Auseinandersetzung

## 2 Vorwort

mit Wirklichkeit, der sich, aufbauend auf einem romantischen Sendungsbeußtsein des Dichters, unter gewandelten persönlichen, politischen und poetischen Bedingungen jeweils anders artikuliert.

Diesen ›Kampf‹ Rimbauds mit den zu seiner Zeit gültigen Wirklichkeiten verfolgen, kann nun aber nicht heißen, daß nur solche Texte bzw. Textstellen untersucht werden, die einen offensichtlichen, ›inhaltlichen‹, politisch-sozialkritischen Zeitbezug aufweisen. Dies ist bereits in historischen bis apologetischen Werken über die Pariser Kommune von 1871 mehrfach geschehen.[2] Diese ›zeitbezogenen‹ Texte, die immerhin fast die Hälfte der frühen Gedichte ausmachen, verdienen es jedoch, aus ihrem Schattendasein als bloße Belege für politische Gesinnung und Engagement erlöst zu werden. Ihre Zeitbezogenheit erweist sich nämlich im Zusammenhang mit der ›Dichtungstheorie‹ der sogenannten *Voyant-Briefe* als wesentlicher Bestandteil von Rimbauds Dichtung, so daß der (abwertende) Ausdruck »Gelegenheitsdichtung« (»pièce de circonstance« [3]) im Gegensatz zum Ideal einer zeitlosen bzw. überzeitlichen Dichtung in Bezug auf sein Werk unangebracht ist.

Je weiter jedoch Rimbaud fortschreitet, desto wichtiger wird es zu verfolgen, welche Bedeutung die sog. formalen Neuerungen in dieser Dichtungskonzeption gewinnen, – zu zeigen, daß Rimbauds Radikalisierung und Auslotung poetischer Verfahren von einer historisch bedingten, gewandelten Wirklichkeitserfahrung zeugt sowie von einer sich ändernden Einschätzung der Funktion und Wirkungsmöglichkeit von Dichtung. Wie Rimbaud Wirklichkeit in seinen Gedichten ›verarbeitet‹, welche poetischen Verfahren er dabei in welcher Funktion verwendet, läßt Rückschlüsse darauf zu, daß Rimbaud immer besser erkennt, wie vermittelt – über verschiedene Stufen vorsprachlicher, sprachlicher und literarischer Wirklichkeitsmodelle vermittelt – die Auseinandersetzung mit Wirklichkeit nur möglich ist. In seiner Art, zunächst nach romantischem und parnassischem Muster zu dichten, dann die genannten Vermittlungsstufen als Intertextualität (etwa in seinen Parodien) sichtbar zu machen und schließlich frei, ›spielerisch‹ über sie zu verfügen, oder aber auch mit seinem Versuch, diese Stufen durch die Musikalisierung der Sprache zu ›umgehen‹, resümiert Rimbaud in den wenigen Jahren, in denen er poetische Texte schrieb, Formen der Dichtung von der Romantik bis zur Moderne. Anhand von Rimbauds Dichtung können daher einige allgemeine Entwicklungen der Lyrik seit dem letzten Jahrhundert in konkreter historischer Verankerung exemplarisch demonstriert werden.

Für zahlreiche Anregungen und klärende Diskussionen danke ich Peter Brockmeier, Charles Grivel und Rolf Kloepper; der Deutschen Forschungsgemeinschaft für die finanzielle Förderung der Arbeit.

# 1. Rimbaud-Kritik

Éclat, lui, d'un météore, allumé sans motif  
autre que sa présence, issu seul et s'éteignant.  
Tout, certes, aurait existé, depuis, sans  
ce passant considérable, comme aucune circonstance  
littéraire vraiment n'y prépara: le  
cas personnel demeure, avec force.

(Mallarmé)

Der Vorsatz, Rimbauds poetische Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit seiner Zeit in den Mittelpunkt der Untersuchung zu rücken, läßt wohl zunächst den Verdacht aufkeimen, daß es sich dabei doch wieder nur um eine mehr oder minder verkappte biographische Interpretation des Rimbaudschen Werks handeln könne: war doch bereits die Reaktion der Zeitgenossen auf Rimbaud – sofern sie überhaupt reagiert haben – in erster Linie ein distanziertes bis sympathisierendes *Interesse an seinem unbürgerlich provokativen Leben und an seiner Person, nicht sosehr am poetischen Werk*. Für die erste Art des ›biographischen‹ Interesses mag der Artikel Mallarmés von 1896 stehen, aus dem das obige Zitat stammt und aus dem man fast nichts über Rimbauds Gedichte, aber viel Anekdotisches aus seinem Leben erfährt.[1] Wie groß Verlaines Interesse an Rimbauds Person war, ist hinlänglich bekannt. Erst nach dem spektakulären Scheitern ihrer Liaison schreibt Verlaine seine freundschaftlich lobenden, ebenfalls anekdotenreichen Artikel und beginnt relativ spät, die Werke des Freundes herauszugeben. Dominiert selbst in den Äußerungen dieser beiden Dichter-Zeitgenossen, von denen man vielleicht ein besonders geschärftes Gespür für Rimbauds *poetische* Errungenschaften hätte erwarten können, eher das Anekdotische, so hat sich die bio- bis hagiographische Rimbaud-Literatur ausgehend von seinem Freund E. Delahay, seinem Lehrer Izambard und seinem postumen Schwager P. Berrichon trotz R. Etiembles mythenzertrümmernder Sisyphusarbeit[2] bis heute gehalten.

Nicht daß der biographische Grund nicht wertvolle und notwendige Hinweise zum Verständnis der Texte liefern könnte, zumal bei einem Autor wie Rimbaud, bei dem sich Leben und Dichten aufs engste miteinander verbinden. Doch tendieren biographische Detailfragen dazu, sich zu verselbständigen, ohne Rücksicht darauf, ob ihre Beantwortung für die Interpretation der Texte noch etwas leistet. So beschäftigen sich Rimbaud-Spezialisten ausführlich mit der Frage, ob Rimbaud während der Niederwerfung der Kommune 1871 nocheinmal in Paris war oder nicht: – ein Problem, das zwar um der Lückenlosigkeit der Biographie willen wichtig sein mag, das aber für das Verständnis eines Textes wie *Le coeur supplicié* nichts bringt, ja in diesem Fall sogar das Verständnis verstellt, da referentiell gedeutet wird, was ›nur‹ ein poetisches Modell von Wirklichkeit darstellt. Dieses Schicksal der Reduktion zum biographischen Dokument ereilt nicht nur die sog. Gelegenheitsgedichte, sondern auch noch die späten Texte, wenn sie auch nur den geringsten (vermeintlichen) Anhalt für ein

biographisches Detail bieten. Ein so komplexer Text wie *Barbare* etwa wird in einer solchen Kommentarperspektive zur Reminiszenz einer vorwiegend aus dem Text selbst »erfundenen« Nordlandfahrt.[3]

Von einem zunächst geringen Interesse an Rimbauds Dichtungen zeugt auch die um über zwei Jahrzehnte *verzögerte Publikation seines Werks*. [4] Bis auf drei Gedichte [5] und den Eigendruck von *Une saison en enfer* (Bruxelles 1873) – von »Veröffentlichung« kann man kaum reden, da nur ein paar Autorenexemplare verteilt wurden – war vor Verlaines *Poètes maudits* (1884; das Rimbaud-Portrait bringt einige Gedichte als Beispiele) und seiner Veröffentlichung der *Illuminations* in *La Vogue* (Mai–Juni 1886; im gleichen Jahr noch als Buchausgabe) über den engsten Freundeskreis hinaus kaum etwas von Rimbauds Werk bekannt, so daß Mallarmés eingangs zitierte geringe Einschätzung der Wirkung Rimbauds für die siebziger Jahre eine gewisse Berechtigung hat. Zur Zeit der Abfassung des Mallarméartikels (1896) kann sie jedoch nicht mehr uneingeschränkt gelten [6], wenn auch die breitere Wirkung erst mit den sukzessiven Werkausgaben nach Rimbauds Tod (1891), streng genommen erst mit der Ausgabe von P. Berrichon 1898, einsetzte. [7]

Einer der ersten, für den nicht Rimbauds Leben, sondern sein Werk im Vordergrund stand und der über die Schilderung der Wirkung dieser Dichtung auf sich selbst hinaus versuchte, den »stilistischen« Grundlagen dieser Wirkung auf die Spur zu kommen, war J. Rivière. [8] Anzeichen der persönlichen Betroffenheit und des Schocks bei der Begegnung mit Rimbauds Werk und des damit einhergehenden religiösen Bekehrungserlebnisses, das ihn mit P. Claudel verbindet, finden sich in Begriffen wie »Jungfräulichkeit« oder »Unschuld« als »Schlüssel zu seiner Poesie« (S. 95). [9] Doch unternimmt er auch die ersten gründlicheren, das ganze Werk umfassenden thematischen und stilistischen Analysen (vor allem der *Illuminations*), wie sie wohl in reinerer Form Valéry, der in Rimbaud eher den bewußten Wortingenieur sah, für seine geplanten *Prologomènes à une analyse nouvelle* [10] vorschwebten. Grundlegend bleibt jedoch für Rivière immer die Vorstellung von einer »Objektivität« Rimbauds, von einer dichterischen Auseinandersetzung mit der ihn umgebenden Wirklichkeit, in deren Dienst die »technischen Eigenheiten« (S. 163) seines Stils stehen:

L'art et le métier de Rimbaud impliquent un objet extérieur; tous ses procédés sont ceux de quelqu'un qui regarde quelque chose, qui est tourné vers quelque chose, qui considère quelque chose et qui l'inscrit. On n'y peut rien comprendre si l'on ne suppose pas cet *x*: c'est lui qui fait l'unité de toutes les démarches si diverses du poète; seul il les rassemble, il les fait conspirer. Supprimez-le: Rimbaud n'est plus qu'un acrobate qui se livre aux exercices les plus contradictoires et les plus vains; sa manière se disloque; il n'a plus que des trucs si mal combinés ensemble qu'ils détruisent mutuellement leurs effets. Au contraire, dès que vous restituez l'objet par la pensée, tout s'organise, tout se remet à travailler ensemble. (S. 161)

In der Nachfolge J. Rivières errichten Autoren wie J.-P. Richard, J. Plessen und jüngst J.-P. Giusto [11] aus den im gesamten Werk abgewandelt wiederkehrenden *Themen*, wie Aufbruch und Bewegung, der Welt der Architektur und des

Theaters oder auch aus einzelnen Motiven wie Wasser, Feuer, Blumen mit Hilfe von psychologischen[12] und poetologischen Verstreubungen das Gebäude von Rimbauds imaginärer Welt und fügen es nach ihren Plänen zusammen: Das heißt vor allem in den späteren Werken nur um den Preis einer Auflösung von Rimbauds eigenen Ge-Bilden, seinen Texten, in anscheinend frei verfügbare Elemente. Solche Untersuchungen sind äußerlich gekennzeichnet durch die häufigen, meist kurzen und daher notwendig aus dem Zusammenhang gerissenen Rimbaud-Zitate verschiedenster Provenienz, deren gedankliche Verbindung durch den Interpreten zwar oft überraschende und richtige Einsichten vermittelt, die aus dem zitierten Text zu legitimieren jedoch schwerfällt. Die Zerstörung des seither in der Dichtung gewohnten thematisch-referentiellen Zusammenhangs in Rimbauds späten Texten scheint diesen Umweg über eine den einzelnen Text übergreifende Konstitution von thematischen Zusammenhängen zu verlangen, will man sich nicht mit der negativen Kennzeichnung der poetischen Welt Rimbauds als eines desorientierten und desorientierenden Chaos zufriedengeben. Die ungewöhnlich und daher unverständlich kombinierten Textelemente werden von der thematischen Kritik nicht in dem von Rimbaud selbst geschaffenen kontextuellen Zusammenhang belassen, sondern sie werden aus ihrer ›Collage‹ gerissen und nach Art eines ›Puzzle‹ zu einem vorweg bekannten (oder zumindest an ein solches erinnerndes) Bild zusammengestellt. Das Werk wird damit übersichtlicher, durchsichtiger und verständlicher, doch die so gewonnene metonymische Verzahnung der einzelnen Motive zu übergeordneten Themen (etwa von »aube«, »envol«, »dégagement« etc. bei J. P. Richard) bringt die Gefahr mit sich, daß die Rimbaud-Texte fast willkürlich verrätselt erscheinen und die ganze Energie des Interpreten sich darauf richtet, Disparates in bekannte, wenn auch vielleicht modifizierte Systeme einzuordnen, statt sich auf den durch die Neukombination freigesetzten metaphorischen Prozeß einzulassen.

Wenn auch jede Interpretation zunächst einmal gezwungen ist, von bekannten ›inhaltlichen‹, ›thematischen‹ Elementen der Wirklichkeitsmodellierung auszugehen, so kann ihre Bedeutungsveränderung nur im Zusammenhang mit ihrer neuen ›Behandlung‹ und der Art der Neukombination, der sog. ›formalen‹, eigentlich *poetischen* Präsentation der Elemente erschlossen werden. J.-L. Baudry[13] konzentriert sich daher auf die Schreibweise Rimbauds und stellt in seiner poetischen Entwicklung eine sukzessive Abwendung von der traditionellen Schreibweise und gleichzeitig den dahinterstehenden, seither gültigen ideologischen Mustern fest. Rimbauds »skripturale Praxis« sei durch eine immer kompromißlosere Auseinandersetzung mit den bereits bestehenden »expressiven« Texten gekennzeichnet, um deren ideologische Geschlossenheit (»clôture«) innerhalb des abendländischen soziokulturellen »texte général« aufzubrechen; zunächst in der Parodie, später in einer völlig freien Verfügung über sämtliches Textmaterial. Baudry bewertet zwar die komplementäre Kehrseite der Sprach- und Sinnzerstörung positiv, indem er in ihr etwas »Produktives«, eine Art Befreiung von und durch die Sprache sieht und damit der schon lange

empfundenen sprachlichen Faszination der späten Rimbaudtexte eine Funktion zuordnet; was diese poetische Sprache allerdings produziert, wenn sie angeblich gleichzeitig Sinnbildung verweigert, bleibt unklar.

Mit einer systematischen linguistischen Untersuchung dieser »produktiven Funktion« (von H. Friedrich[14] etwas vage »Sprachmagie« genannt), brachten die Untersuchungen von R. Kloepfer und U. Oomen[15] zu den *Illuminations* die Beschäftigung mit Rimbauds Poetik einen entscheidenden Schritt weiter. R. Kloepfer und U. Oomen untersuchen nicht nur wie seither üblich die dominanten (etwa die semantischen und vielleicht noch die lautlichen) Elemente der Rimbaudschen Sprache, sondern die Elemente aller sprachlicher Ebenen (auch der syntaktischen, morphologischen etc.) und ihre sich gegenseitig stützenden Relationen. Um diese »sekundären Sprachstrukturierungen« (M. Bierwisch)[16] zu erkennen, die das im Vergleich zur traditionellen Dichtung scheinbare Chaos ordnen, ist es nötig, in sich geschlossene Texte zu analysieren und nicht nur aus dem Zusammenhang gerissene bruchstückhafte Zitate. Das zentrale methodische Anliegen R. Kloepfers und U. Oomens ist es, das in poetischen Texten komplementäre Zusammenspiel und die gegenseitige Bedingtheit von *Norm-Abweichungen* gegenüber der Alltagssprache, aber auch gegenüber der traditionellen poetischen Sprache (daher die Bedeutung der Parodie) und von sekundären (linguistischen) Sprachstrukturierungen, *Parallelismen*, auf allen Sprachebenen darzustellen. Denn jede Normabweichung schafft sich, wenn sie nicht nur falsch ist, sondern absichtlich benützt wurde, im Text eine neue Ordnung, eine Sekundärnorm.

Wir versuchen, in der vorliegenden Studie teilweise an R. Kloepfer und U. Oomen anzuknüpfen, in Anlehnung an ihre Textanalysen die schon bei R. Jakobson im Zusammenhang mit dem Äquivalenzprinzip erkannte und von Ju. M. Lotman in den Vordergrund gerückte Semantisierbarkeit der Parallelismen auch auf den nicht semantischen Sprachebenen zur Bedeutungskonstitution zu nutzen und sie als Komponenten eines umfassenden metaphorischen Prozesses zu sehen, der erst in den *Illuminations* zur vollen Entfaltung gebracht wird.

In einer solchen Perspektive sind auch Rimbauds späte Texte eben nicht nur freie, »regellose« Kombinationsspiele von Signifiants. In der »Verzweiflung des Kritikers vor der Sinnlosigkeit« ergreift A. Kittang[17] die Flucht nach vorn und macht aus der Not des Nicht-Verstehens eine Tugend: in Anlehnung an die *Rhétorique générale*[18] geht er davon aus, daß die (moderne) Poesie die kommunikative Funktion der Sprache verweigere und gar keinen Sinn vermitteln wolle. Selbst wenn Rimbaud diese Absicht gehabt haben sollte – unserer Meinung nach ist eine solche Vorstellung anachronistisch –, so kann es dem Leser nicht verwehrt werden, trotzdem einen Sinn zu suchen – und, wie die reichliche Literatur über Rimbaud bezeugt, auch zu finden. Doch beweisen die Analysen von R. Kloepfer und U. Oomen darüberhinaus, daß diese Sprachspiele gar nicht regellos sind, sondern sich eigene, Kommunikation ermöglichende Regeln erst schaffen. Sie entsprechen damit der Definition von Kunst, die nach Ju. M. Lotman[19] im Gegensatz zum Spiel nicht bereits bekannte Regeln einübt,



sondern produktiv neue ›Spielregeln‹ erfindet und den Leser zum Finden anregt. [20]

\* \* \*

Aus den in der kurz skizzierten Revue der biographischen und thematischen, besonders aber der ideologiekritischen und textanalytisch-poetischen Rimbaud-Kritik angeschnittenen, aber unserer Meinung nach noch nicht zufriedenstellend geklärten Problemen ergeben sich für die vorliegende Untersuchung folgende Arbeitshypothesen:

Wenn die Poesie eine Art der Auseinandersetzung mit Wirklichkeit, d. h. eine Auseinandersetzung mit ideologischen Konstruktionen von Wirklichkeit bzw. mit Wirklichkeitsmodellen ist, so bedarf es zum Verständnis dieser Auseinandersetzung einer genauen Beobachtung des Aufbaus der poetischen Modelle als Gegenentwurf gegen bereits bestehende und eines Vergleiches ihrer ideologischen Implikationen. Die allgemeine poetologische Erkenntnis, daß in moderner Dichtung »die Normbildung durch Gewöhnung ebenso demontiert [wird] wie die bloße Wiederholung einer vorgeformten Wirklichkeit« bzw. »konsolidierter Wirklichkeitsmodelle« [21], muß also an den Texten Rimbauds historisch konkretisiert werden. Poetische Entwicklung und Verarbeitung historischer Erfahrung gehen bei Rimbaud Hand in Hand. Daher ist sein Werk als Einheit zu sehen; die Trennung in eine ›verständliche‹ und eine ›unverständliche‹ Phase, zwischen denen ein radikaler Bruch liegen soll, bleibt zu sehr an der Oberfläche, zu sehr unter dem Eindruck ideologisch fixierter konsolidierter Wirklichkeitsmodelle. Sieht man die ›Verständlichkeit‹ als Gradmesser für die Übereinstimmung Rimbauds mit solchen bereits von anderen vorgeformten Wirklichkeiten, so lassen sich verschiedene Etappen seiner Entwicklung unterscheiden. Dabei geht unser Bemühen dahin, die seitherige Einschätzung der Gedichte etwas gegen den Strich zu bürsten, d. h. die ›verständlichen‹ für etwas ›unverständlicher‹, vom Üblichen abweichender zu halten, als bisher angenommen, und die ›unverständlichen‹ für ›verständlicher‹, für durchaus – wenn auch ungewöhnlich – sinnbildend.

1) Die frühen Gedichte wurden aufgrund ihrer ›Verständlichkeit‹ seither weitgehend als epigonale Imitationen Hugos und/oder der Parnassiens abgetan. Da sich der sechzehnjährige Rimbaud im Rahmen (allerdings virtuoso beherrschter) traditioneller poetischer Formen und traditioneller, wenn auch 1870 politisch gesehen oppositioneller Ideologien bewegt, werden die Unterschiede gegenüber seinen Vorbildern leicht übersehen.

2) Angesichts der in den *Voyant-Briefen* artikulierten Erkenntnis, daß Neues nach neuen Formen verlangt (»du nouveau, idées et formes«), daß die traditionelle Form der Versifikation die Gestaltung von etwas wirklich Neuem behindert, beginnt Rimbaud zunächst einmal mit der Zerstörung der alten »Ideen« unter äußerlicher Beibehaltung der Formen, die allerdings durch diesen Kontrast parodistisch verfremdet werden. Wie wichtig Rimbaud diese Etappe der

Loslösung von seinen Vorbildern war, zeigen die in die *Voyant-Briefe* als Muster neuer Dichtung eingefügten von der Forschung seither als unernste Gaminereien unbeachtet gelassenen Gedichte, allesamt Parodien, die in der Zerstörung des Alten jedoch zeitweise schon das Neue aufscheinen lassen. In ihnen beginnt sich Rimbaud bewußt mit vorausgehenden poetischen Wirklichkeitsmodellen und ihren ideologischen Implikationen auseinanderzusetzen. Sie zeigen den Moment, in dem die Illusion eines direkten Zugriffs auf die Wirklichkeit, wie er im politisch-sozialen Engagement der *Voyant-Briefe* noch durchscheint, der allerdings erst in *Une saison en enfer* gestalteten Erkenntnis weicht, daß dieser Zugriff immer nur ein Windmühlenflügelkampf mit Elementen vergangener ideologischer Wirklichkeitsmodelle sein kann.

3) Der Übergang von der Versifikation zur »freien Dichtung« [22], die Zerstörung der primären semantischen Kohärenz, die Dunkelheit der späten Rimbaudtexte – all das ist demnach kein Anzeichen für »Realitätszerstörung« (H. Friedrich), sondern im Gegenteil ein Anzeichen für das Bemühen Rimbauds, die von ihm anders erfahrene Wirklichkeit zu erkennen, in Worte zu fassen und dadurch – mit den ihm eigenen Mitteln – zu verändern. Rimbaud wendet sich lediglich von derjenigen Realität, denjenigen begrifflichen und poetischen Wirklichkeitsmodellen ab, wie sie von den Politikern und Theoretikern oder auch von den Parnassiens um das Jahr 1870 offiziell geboten werden.

Die poetische Entwicklung läßt auf einen stufenweisen Verlust des Glaubens an verbindliche Wirklichkeitsmodelle schließen und zeugt von der Suche Rimbauds nach neuen Möglichkeiten der poetischen Wirklichkeitserfassung. Daß dies nicht nur ein individuelles Problem Rimbauds war, beweisen teilweise verwandte (Lautréamont) oder auch andersgeartete (Mallarmé) poetische Lösungsversuche. Der Glaube an eine zu errichtende demokratische Republik hatte 1870 noch eine auf bereits begrifflich fixierten Wertvorstellungen der Frühsozialisten basierende Kritik am zusammenbrechenden Zweiten Kaiserreich ermöglicht (*Le Forgeron*, *Le Mal* etc.). Die in diese Republik gesetzten Erwartungen, nicht eingelöst von der tatsächlichen Politik der jungen Dritten Republik und in die unterdrückte Commune de Paris projiziert, führten zu einer radikalen, anarchistischen Ablehnung auch sogenannter fortschrittlicher Ideologien und ihrer Schlagwörter wie Wissenschaft, Fortschritt, Demokratie, zivilisatorischer Auftrag des Abendlandes etc. In der daraus folgenden Demontage dieser Wirklichkeitsvorstellungen in Form von Zerstörung traditioneller semantischer Strukturen und traditioneller Vertextungsformen dienen die poetischen Verfahren zur Erschließung neuer Sinnbildungsmöglichkeiten, die den Leser aktiv in den Konstruktionsprozeß neuer, alternativer und experimenteller Wirklichkeitsmodelle miteinbeziehen.

4) Nachdem Rimbaud auf diesem Weg bis an die Grenzen der Kommunikabilität – und teilweise auch darüber hinaus – gegangen war, machte er die Erfahrung, daß die Möglichkeiten, aus der französischen Gesellschaft der siebziger Jahre lebenspraktisch und sprachlich-poetisch auszubrechen, erschöpft waren, ohne daß es ihm letztlich hätte gelingen können, von dieser Wirklichkeit, in

ihren traditionellen Formen wie Staat (drohender Militärdienst), zwischenmenschliche Beziehungen (Familie, gescheiterte Freundschaft mit Verlaine), Religion (»Verdammung durch den Regenbogen«, Bekehrung Verlaines) und materielle Bedingungen (Arbeitslosigkeit, Geldnot) äußerlich und innerlich freizukommen. Ja nicht einmal dem von ihm verabscheuten bürgerlichen Profitstreben und einem seiner schlimmsten Auswüchse, dem kolonialistischen System, entgeht er: der Versuch, sich durch rasches Geldverdienen außerhalb Europas – also unter scheinbarer Umgehung abendländischer Zwänge und Lebensformen – die nötige Unabhängigkeit zu sichern, macht ihn zum Nutznießer dieses Systems, wenn auch verbunden mit der (Selbst-?)Bestrafung durch Krankheit und Tod. [23]



## 2. Das Gedicht als poetisches Modell

### *Der Modellbegriff*

Rimbauds aus der Romantik übernommene Prophezeiung, daß der Dichter in Zukunft »le suprême Savant« (Brief vom 15. Mai 1871) sein werde, erscheint nicht ganz so weit hergeholt, wenn man sie im Lichte der Modelltheorie M. Blacks, M. B. Hesses und ihrer Fortsetzer sieht. Da diese von der Vorstellung einer generell modellartigen Wahrnehmung und Verarbeitung von Realität ausgehen, sehen sie eine der Grundlagen auch des wissenschaftlichen Erkenntnisfortschritts im metaphorischen Prozeß, in der Fähigkeit zu analogischem Denken.[1]

Ohne hier diese Gemeinsamkeit von wissenschaftlicher und poetischer Aktivität näher darstellen zu wollen, bringt die Auffassung eines literarischen Textes als Wirklichkeitsmodell für das Verständnis von Rimbauds Werk und seiner Entwicklung unter dem Gesichtspunkt der poetischen Auseinandersetzung mit der Realität, wie er sie theoretisch in den *Voyant-Briefen* gefordert und poetisch praktiziert hat, verschiedene Vorteile mit sich, die den Modellbegriff als besonders anschaulich und für unsere Zwecke geeignet erscheinen lassen.

1) Der Begriff Modell berücksichtigt sowohl den Bezug zur ›Wirklichkeit‹ als auch die Distanz zu ihr und ihre ›Verzerrung‹. Modelle sind nach H. Stachowiak [2] durch drei Merkmale charakterisiert:

A. sie sind stets »Modelle von etwas« (*Abbildungsmerkmal*), seien diese »Originale« nun natürlich oder künstlich oder selbst schon Modelle von Originalen (z. B. Texte).

B. »Modelle erfassen im allgemeinen *nicht alle* Eigenschaften des durch sie repräsentierten Originals, sondern nur solche, die den jeweiligen Modellerschaffern und/oder Modellbenutzern relevant scheinen.« (*Verkürzungsmerkmal*)

C. Modelle »erfüllen ihre Ersetzungsfunktion [...] für jemanden [...] in der Zeit [...] zu einem bestimmten Zweck«. (*Pragmatisches Merkmal*)

Die Arten der »Angleichung« des Modells an sein Original können sehr verschieden sein; bei größter struktureller Übereinstimmung handelt es sich zum Beispiel um ein isomorphes, bei größter qualitativer um ein isohyles Modell; bei geringster qualitativer Übereinstimmung, z. B. bei sprachlichen Modellen nichtsprachlicher Originale (Objekte und ihrer Eigenschaften, Sachverhalte) erfährt »jedes von der Original-Modell-Abbildung erfaßte materielle Original-Attribut im Modell eine inhaltliche *Umdeutung*, d. h. (semantische) Neukodierung« und ergibt ein (total-)analogisches Modell.

›Die Wirklichkeit‹ bzw. die Vorstellung und die Rede von ihr erscheint dabei

als eine immer neu aus der lebensweltlichen Erfahrung von Wirklichkeit auf ihre Brauchbarkeit und Adäquanz hin zu überprüfende und zu korrigierende modellhafte Vorstellung eines Originals; eines Originals, das, wenn es nicht künstlich hergestellt ist, streng genommen nie direkt mit dem Modell vergleichbar ist, da ein natürliches Original immer bereits ein »Artefakt der Perzeption« (S. 288) darstellt, d. h. immer schon über bereits vorhandene Modelle vermittelt ist. (Nur von künstlichen Originalen kann man ein äquates Modell, eine isomorphe und isohyle »Kopie« herstellen.)

Man könnte allerdings trotz aller Verkürzungen und Subjektivierungen »hypothetisch eine ›objektive‹, besser ›meta-subjektive‹ Außenwelt in Gestalt einer zeitlichen Transformationen unterworfenen *Gesamtmatrix* aller möglichen subjektiven Außenwelten« (S. 208) annehmen oder aus einem Vergleich verschiedener Modelle des ›gleichen Originals‹ einen relativ ›objektiven‹, sich durch seine Operationalität ausweisenden Befund ermitteln. Letztlich sind sich darin auch die gegensätzlichsten philosophischen Theorien bei allen Unterschieden in der Bewertung des Originals (S. 285ff.) einig, daß die sprachliche Abbildung der Realität keine direkte Relation zwischen dem Zeichen und dem bezeichneten Objekt herstellt. »Objekte, Eigenschaften und Sachverhalte der Realität sind daher als Gegenstände des Bewußtseins immer schon ›manipulierte‹ Abbilder der Realität aufgrund der qualitativen und strukturellen Charakteristika der menschlichen Wahrnehmung und Erkenntnis. Daher sind diese Abbilder auch keine statischen, unveränderlichen Gebilde, sondern im Prozeß ihrer Wandlung durch soziale und sozio-ökonomische Faktoren bestimmt.« [3]

Verkürzung und pragmatische Subjektivierung sind also mehr als perspektivische Verzerrungen eines Originals aus dem Blickwinkel, entsprechend den Zwecken und der Situation nur eines einzigen Subjekts, denn die einzelnen Subjekte sind Mitglieder gesellschaftlicher Gruppen und Mitglieder einer Sprach- und Kulturgemeinschaft, deren sozio-ökonomische Bedingungen und darauf aufbauende Ideologien in die während der Sozialisation gelernten und internalisierten Wirklichkeitsmodelle eingegangen sind. [4]

Diese Verbindung aus ›Objektivität‹ (Abbildungsmerkmal) und ›Subjektivität‹ (Verkürzungs- und pragmatisches Merkmal) erlaubt es, verschiedene Mißverständnisse, denen Mimesis- und Widerspiegelungsbegriff ausgesetzt sind, von vornherein zu vermeiden. Vor allem ermöglicht es der Modellbegriff, sich etwas vorzustellen, dessen Original (noch) gar nicht existiert, Modellentwürfe anderer, zukünftiger Wirklichkeiten, die sich aber dennoch aus bekannten, nur ›modellhaft‹ übertragenen Elementen zusammensetzen und deren Neuheit in der Neukombination des Alten liegt.

2) Damit ist ein weiterer Vorteil des Modellbegriffs angesprochen. Ein Modell ist immer ein strukturiertes ›Gewebe‹ (Text) von Elementen. Wie im analogen Strukturmodell eines architektonischen Bauplans kein einziger Strich in der Wirklichkeit des geplanten Gebäudes einem Strich entspricht, sondern einer Fläche oder Kante, wie die Bedeutung jedes Elements sich also nicht aus einem direkten Bezug zur Wirklichkeit ergibt, sondern erst aus seiner Funktion

im Gesamtplan, so erhält auch jedes einzelne Textelement seine Bedeutung erst im textuellen Zusammenhang des ganzen Gedichts. Der Bezug zur Wirklichkeit wird erst als »sekundäre Referenz« (P. Ricoeur) auf dem »Umweg« über die »formale« Struktur (die sog. Ausdrucksseite) des Textes ermittelt.

3) Um schließlich die *Entwicklung* des Rimbaudschen Werks in engem Zusammenhang mit seiner Wirklichkeitserfahrung und seinem Wirklichkeitsverständnis zu erfassen, bietet sich eine Modelltheorie an, die nicht wie diejenige von M. Black in erster Linie nach den Arten der Abbildung eines Originals im Modell fragt (Dimensions-, Analogie- und theoretische Modelle), sondern die wie H. Stachowiaks »Theorie der semantischen Stufen« versucht, als Strukturmodell eine Vorstellung von der Art und Weise zu vermitteln, wie Menschen »Realität verarbeiten« und wie sie sie einander mitteilbar machen.

Die generelle »Modellhaftigkeit menschlicher Weltbegegnung« zeigt sich nach H. Stachowiak schon auf der vorsemantischen (nullten semantischen) Stufe »materieller Außenweltinformation«, deren Perzeption bereits »wesentlich Modellbildung« ist. Interne »Partialmodelle der Außenwelt«, ein erlerntes und veränderbares Repertoire gespeicherter Rezeptionsformen, werden für die 1. semantische Stufe zu einem »internen Modell« synthetisiert. Diese »Perzeptionsmodelle« bilden die Grundlage für alle eigentlichen Denkprozesse, insbesondere für solche der »begrifflichen Abstraktion, und des weiteren für alle kommunikativen Prozesse«. Diese 1. semantische Stufe, eine Art »inneres Sprechen« (»System der Selbstkommunikation«), erzeugt mittels Kombination und Derivation der Perzeptionsmodelle die sogenannten »kognitiven Modelle« (Wahrnehmungs- und Vorstellungsgelbe, Begriffe, Gedanken etc.).

Mit der 2. semantischen Stufe, in erster Linie der gesprochenen Sprache (neben diesem auditiven bestehen aber auch noch visuelle und taktile Kommunikationssysteme 1. Ordnung) erreicht man die »*explizit*-semantische und eigentlich *kommunikative* Stufe«. Die Elemente der Sprache und ihre Verknüpfungsregeln (primäres Kommunikationssystem) sind Zeichen für die Gebilde der vorausgehenden 1. semantischen Stufe. Darüber hinaus bildet die Schrift als sekundäres Kommunikationssystem (2. kommunikative Stufe) die 3. semantische Stufe. Diese Stufen kommunikativer Systeme lassen sich beliebig vermehren und differenzieren durch lokal, historisch und kulturell enger begrenzte Systeme (die französische Sprache und Schrift im 19. Jahrhundert; innerhalb dieser Zeit wiederum bestimmte Ideologien, literarische Konventionen wie Gattungen, Versifikation, Symbolik etc.).

Jeder Text ist also auf allen Modellstufen von den gerade geltenden Systemen geprägt, er kann sich ihnen widerspruchlos anpassen, er kann aber diese »Vörprägungen« auch auf verschiedenen Stufen und in verschiedener Intensität durchbrechen. Die besondere, betonte Modellhaftigkeit poetischer Texte bringt es mit sich, daß insbesondere jeder »literarische Text vor dem Hintergrund und im Widerstreit mit der Gesamtheit aller für den Leser und den Autor wirksamen Weltmodelle« – [5] und Lotman wäre hinzuzufügen: auf allen Stufen der Modellhierarchie – wahrgenommen und gedeutet werden muß.

Die Lyrik Rimbauds – und sie kann in ihren auf wenige Jahre zusammenge-drängten Phasen exemplarisch für einen großen Teil der französischen Lyrik des 19. Jh.s stehen – entfaltet nach einer kurzen Phase, in der sie ideologisch und poetologisch anerkannten Mustern folgt, eine ganze Panoplie von Verfahren und Techniken, um auf die unvermeidliche Hierarchie von Vorprägungen sprachlicher und vor allem literarischer Wirklichkeitsgestaltung zu antworten. Rimbaud schöpft dabei zuerst die von der romantischen Lyrik bis Baudelaire und den Parnassiens aufgezeigten poetischen Möglichkeiten aus, bevor er diese radikalisiert, bis an die Grenzen der Kommunikabilität auslotet und schließlich sein Unterfangen resigniert abbricht.

Die Pläne Rimbauds zu einer »objektiven« Poesie, seine berühmt-berüchtigte »Entregelung der Sinne«, seine Parodien und seine »dunklen« Texte erproben auf verschiedenen semantischen Stufen innovatorische Modelländerungen, die vom Leser um-lernend mehr oder minder mühsam nachzuvollziehen sind. Diese Erneuerungsversuche möchten zurückwirken bis auf die vorsemantische Stufe der erlernten Perzeptionsgewohnheiten, sie werden vermittelt durch eine gezielt abweichende Verwendung und Erweiterung des Zeichenvorrats (Metaphorik, Neologismen) und der Verknüpfungsregeln der französischen Sprache und erstrecken sich schließlich auf die geltenden Vertextungsregeln, literarische Kodes und die jeweils dahinterstehenden Modelle der Wirklichkeitserfassung. So werden die Veränderungen von Denk-, Sprach- und Dichtungsnormen für Rimbaud wesentlicher Bestandteil eines Programms zur Veränderung sämtlicher Habitus und Verhaltensgewohnheiten in der Lebenspraxis.

### *Poetische Modelle*

Wenn nun alle menschliche Realitätsverarbeitung und Erkenntnis modellhaft ist, wie unterscheiden sich dann poetische Modelle von dieser generellen Modellhaftigkeit? Ihre spezifischen Eigenschaften betreffen, ausgehend von einem besonderen Sprachgebrauch, sowohl ihre kommunikativ-pragmatische als auch ihre Abbildungsfunktion.

Zur Kommunikation und Informationsvermittlung via Zeichensystemen müssen Sender wie Empfänger über einen gemeinsamen kodifizierten Vorrat an Zeichen und Verknüpfungsregeln verfügen. Je größer dieser gemeinsame Vorrat ist und je automatisierter und redundanter seine Verwendung, desto reibungsloser ist die Kommunikation, desto geringer aber auch die Information[6]: der Empfänger kann z. B. schon nach wenigen Worten einen Satz nach bekanntem »Strickmuster« selbständig zu Ende führen, er kennt die »Masche«. Diese Automatisierungen und Kodifizierungen betreffen die Modelle sämtlicher semantischer Stufen (einschließlich der vorsemantischen): etwa Perzeptionsmodelle wie die Trennung von Sinneseindrücken nach den verschiedenen Sinnesorganen (im Gegensatz zur Synästhesie) oder die Aufteilung des Farbenspektrums in bestimmte Abschnitte, die Erfassung von Welt nach Raum und Zeit, die Trennung von Subjekt und Objekt und deren sprachliche Ausdrucksformen in



Lexikon und Grammatik, aber auch komplexere Vorstellungs- und Denkmuster und deren sprachliche Fixierung, mag man sie nun »commonplaces«, »systèmes descriptifs«, »sceneggiature« oder »créances« [7] nennen.

Solche semantischen ›Versatzstücke‹ erleichtern die Kommunikation; denn da sie von den Kommunikationspartnern geteilt werden, erübrigt sich die Supersation, der Zusammenschluß der Einzelzeichen zu einem Modell, und die Einzelzeichen können ›direkt‹ auf ›die Wirklichkeit‹ bezogen werden, ohne daß das von den Kommunikationspartnern internalisierte Wirklichkeitsmodell als Modell, d. h. charakterisiert durch Abbildungsmerkmal, Verkürzung und pragmatische Subjektivierung, bewußt aktualisiert werden müßte.

Als im Text selbst verankertes Mittel, den Kommunikationsakt zwischen Produzent und Rezipient zu steuern, spielt die sprachliche Struktur eines Textes eine wesentliche Rolle bei der Informationsvermittlung. Über die offensichtlichsten Strukturen auf der semantischen und syntaktischen Ebene hinaus können alle sprachlichen Ebenen je nach der Textsorte mehr oder minder strukturiert sein; dazuhin treten bei schriftlichen Texten noch außersprachliche, z. B. visuelle Strukturen wie die spezifische Anordnung von Buchstaben in Zeilen, Abschnitten etc.

Die verschiedenen Strukturen wirken zusammen, sind aber normalerweise entsprechend der Gewichtung der Sprachfunktionen nicht gleichberechtigt, sondern hierarchisch geordnet. In der Mehrzahl der Textklassen dominiert die semantische Struktur (»Inhalts«-Struktur) als Informationsvermittlerin über die anderen (»Ausdrucks«-Strukturen, Sekundärstrukturen), denen eher Unterstützungs- und Verdeutlichungsfunktionen zukommen.

Es gibt zwar auch in der Alltagssprache Fälle, wo einzelne Strukturen sich nicht gegenseitig ›sekundieren‹, sondern in ihrer Bedeutung relativieren (so die widersprüchlichen Strukturen ironischer Äußerungen), doch überwiegend dienen sie zur gegenseitigen Absicherung des kommunikativen Effekts und der Monosemierung, indem sie die Textkonstitution durch den Rezipienten erleichtern, willkürliche Strukturierungen vermeiden helfen und die Verstehensmöglichkeiten einschränken. [8] Eine solche mehrfache Absicherung des kommunikativen Effekts führt in der Alltagssprache zu einem hohen Grad an Redundanz. [9] Für solche Modelle gilt der Satz der Informationstheorie: »je mehr eine Nachricht strukturiert ist, um so verständlicher und redundanter ist sie, um so mehr nimmt ihre Originalität ab.« [10] Doch kann eine solche rein quantitative Bewertung nicht für alle Textarten gelten. Je mehr Strukturen nämlich zusammenwirken, desto mehr Möglichkeiten zur Polyfunktionalisierung der Zeichen und zur Störung des kommunikativen Effekts gibt es auch, wenn diese Strukturen nicht mehr hierarchisch einer einzigen, der semantischen, untergeordnet werden, sondern selbständige Bedeutung erlangen. Sinnvollerweise wird man dann auch nicht mehr von »sekundären« oder gar »parasitären« [11] Strukturen reden; sie bilden zusammen mit der metaphorischen, der sekundären semantischen Struktur, die *poetischen Strukturen*.

Dieser Möglichkeit, alle sprachlichen Strukturen zu Bedeutungsträgern wer-

den zu lassen, die Funktionalität der Zeichen zu erhöhen und sie »in ihrer ganzen Funktionsfülle wiedererstehen« [12] zu lassen, kommt dann eine besondere Wichtigkeit zu, wenn es darum geht, die gängigen, Sender und Empfänger zu einer gegebenen Zeit in einer bestimmten Sprache gemeinsamen Modelle der verschiedenen semantischen Stufen zu verändern, zu ergänzen, zu verfeinern oder gar umzukrempeln. Will man etwas Neues mitteilen, d. h. die Information steigern, so muß notwendig vom kodifizierten gemeinsamen Repertoire abgewichen werden (Deautomatisierung). Je größer die Abweichung von den Erwartungen und den internalisierten Erfahrungsmustern des Lesers, desto unverständlicher und dunkler erscheint ihm ein Text, desto erschwerter wird die Kommunikation, desto größer aber auch die Chance zum Mitteilen und Erfahren von etwas Neuem. [13] Etwas völlig Neues, sofern es aufgrund der Konditionierung der Wahrnehmungsfähigkeit überhaupt denkbar und erfahrbar ist, läßt sich in traditioneller Sprache nicht mehr mitteilen; es kommt also für den Sender einer Nachricht darauf an, die »quantité d'inconnu« (Rimbaud) je nach Publikum und dessen Sinnbildungsmöglichkeiten zu »dosieren«. [14]

R. Kloepper weist mit Recht darauf hin, daß das Kreative nicht in der Abweichung liegt, sondern in der Erweiterung der Semiosemöglichkeiten (Innovation). [15] Die durchaus auch in der Alltagssprache geübte Abweichung von einer Erwartungsnorm ist zwar die notwendige Voraussetzung dafür, daß der Leser die automatisierte Rezeption unterbricht, denn das unbekannte Neue fällt erst vor dem Hintergrund der zu einer bestimmten Zeit, an einem bestimmten Ort bekannten Norm auf (sei diese schon konventionalisiert oder auch erst im fraglichen Text aufgebaut) [16], die Abweichung ist aber allein nicht hinreichend. Sie muß die Grundlage für neue Möglichkeiten zur Sinnproduktion in der Rezeption schaffen. [17]

### *Die poetische Sprachfunktion*

Die Sprache verfügt über besondere Verfahren (über eine Art zusätzliches Manual mit verschiedenen Registern), die es erlauben, automatisierte Kommunikation, d. h. den Austausch vorgefertigter, klischeehafter Wirklichkeitsmodelle, die für die Wirklichkeit selbst genommen werden, zu unterbinden und neue »poetische« Wirklichkeitsmodelle zu konstruieren. Diese Verfahren sind nicht auf die Poesie beschränkt, sie werden dort aber besonders systematisch genutzt, so daß R. Jakobson eine eigene Sprachfunktion einführte und sie nach ihr »poetische« Sprachfunktion nannte.

Im Gegensatz zu Texten, in denen die übliche referentielle Sprachfunktion vorherrscht und wo selbst »Sekundärstrukturierungen«, wenn sie verwandt werden, die Tendenz zur Monosemierung und Eindeutigkeit unterstützen, führt unter der Dominanz der poetischen Sprachfunktion der (zeitweilige) Verweis der Nachricht auf sich selbst zu einer »Reifikation der poetischen Botschaft« und zu einer Spaltung sämtlicher Kommunikationsfaktoren: »Der Vorrang der poetischen Funktion vor der referentiellen löscht nicht den Bedeutungscharakter

aus, sondern macht ihn doppeldeutig. Die doppeldeutige Nachricht findet ihre Entsprechung in einem gespaltenen Sender und Empfänger, sowie in einer gespaltenen Bedeutung; [...] ›Aixo era y no era‹ (es war und war nicht).« [18] Statt wie üblich ›direkt‹ auf ›die Wirklichkeit‹ zu verweisen, verweist der Text mit dominanter poetischer Sprachfunktion zuerst auf die im Text konstruierte Wirklichkeit, als das poetische Modell eines ›Originals‹, statt direkt auf den Autor zunächst auf den Erzähler bzw. das sprechende Ich, statt auf den allgemeinen sprachlichen Kode zunächst auf den im Text erstellten etc.

Durch eine einseitige Auslegung des Jakobson'schen Begriffs der poetischen Sprachfunktion sind manche Wissenschaftler der Meinung, ihr Charakteristikum, der Zurückverweis des Zeichens auf sich selbst, sei Selbstzweck und verdamme die anderen Sprachfunktionen, darunter besonders die referentielle, wenn nicht zum Verschwinden, so doch zur Bedeutungslosigkeit – mit allen Folgen für die Kommunikation:

[...] En tant que poétique, le langage poétique est non référentiel, il n'est référentiel que dans la mesure où il n'est pas poétique. [...] L'ultime conséquence de cette distorsion du langage est que la parole poétique se disqualifie en tant qu'acte de communication. En fait, elle ne communique rien, ou plutôt elle ne communique qu'elle-même. On peut dire aussi qu'elle communique avec elle-même, et cette intra-communication n'est rien d'autre que le principe même de la forme. [...] le poète ferme le discours sur lui-même: c'est précisément cette fermeture qu'on appelle l'oeuvre.« [19]

Dagegen stellte schon R. Jakobson fest [20]:

Jeder Versuch, den Wirkungsbereich der poetischen Funktion auf Dichtung zu reduzieren oder Dichtung auf die poetische Funktion zu begrenzen, wäre eine irrige Vereinfachung. Die poetische Funktion ist nicht die einzige Funktion der Wortkunst, sondern nur ihre dominante, determinierende Funktion, während sie in allen anderen Sprachhandlungen eine stützende, nebensächliche Rolle spielt.

Dadurch daß die in der alltäglichen Kommunikation übliche eindeutige und selbstverständliche Identifizierung des Erzählers mit dem Sender, des angesprochenen Du mit dem Empfänger, des Modells mit dem Original (der ›wirklichen‹ Welt) verhindert wird, wird der Modellcharakter sprachlicher Äußerungen über Wirklichkeit bewußt gemacht; es werden spielerisch neue Modelle ausprobiert und angeboten, deren Bezug zur Wirklichkeit nicht mehr selbstverständlich ist, sondern vom Leser erst ermittelt werden muß.

Die Dominanz der poetischen Sprachfunktion, die ›Unbrauchbarkeit‹ eines Textes im Sinne einer auf der referentiellen Sprachfunktion basierenden alltäglichen Kommunikation, kann auf verschiedenem Weg erreicht werden und kann verschieden deutlich ausfallen. Jeder Text kann zum Beispiel durch äußerliche Manipulation, d. h. wenn man ihn ostentativ aus seinem normalen pragmatischen Zusammenhang reißt, in einen poetischen Text umfunktioniert werden, – die Fiktivierung [21], die Spaltung eines einzigen Kommunikationsfaktors genügt: eine entsprechende Veröffentlichungsform, die bloße Deklaration eines Textes als Roman oder die Aufnahme einer Anzeigenreklame, einer Zeitungsnachricht etc. in einen solchen, der Abdruck einer Telefonbuchseite oder der

japanischen Hitparade in einem Gedichtband. Der Leser kann allerdings letztlich nicht daran gehindert werden, die Fiktivierung zu übersehen, Literatur ›wörtlich‹ d. h. referentiell zu nehmen oder sie als praktische Handlungsanweisung zu betrachten. Dies gilt nicht nur für fiktivierte Gebrauchstexte, sondern auch für ›erfundene‹, fiktionale Texte, wie Romane etc., besonders wenn sie *einfache poetische Modelle* sind.

Einfache poetische Modelle möchte ich diejenigen Texte nennen, die *eine dominierende*, deutlich ausgeprägte und noch weitgehend von kodifizierten Perzeptions- und Vorstellungsgewohnheiten beherrschte *semantische Struktur* haben, d. h. wenn sie einen konventionell zusammenhängenden Wirklichkeitsausschnitt gestalten. Solche poetischen Modelle sind für den Rezipienten auch ›einfach‹ im Sinne von ›verständlich‹, da sie in sich metonymisch, entsprechend den kodifizierten Kontiguitätsrelationen organisiert sind. Diese ›oberflächliche‹ *Einfachheit heißt jedoch nicht Eindeutigkeit*; denn da es sich um *poetische Modelle* handelt, hat diese ›Einfachheit‹ einen ›doppelten Boden‹.

Dieses Phänomen läßt sich am Roman verdeutlichen. Er ist aufgrund seines Umfangs auf das Langzeitgedächtnis angewiesen und wird (in seiner traditionellen Form) daher, um dem Leser über einen längeren Rezeptionszeitraum hinweg eine Kohärenzbildung zu ermöglichen, von einer semantischen Struktur dominiert, die sich im ›realistischen‹ Roman des 19. Jh.s zu einem, den geltenden Weltmodellen entsprechenden (›wahrscheinlichen‹) Modell fügt. [22] Aufgrund dieser Ähnlichkeit mit konventionellen Wirklichkeitsmodellen können die Anzeichen für den poetischen, ostentativ-modellhaften Charakter, der in der Neukombination traditioneller Modellbausteine besteht, leicht übersehen werden. Das heißt, die Einzelzeichen des Romans werden wie in der alltagssprachlichen Kommunikation direkt auf die Wirklichkeit bezogen [23] und damit in ihrer Bedeutung, die sich immer erst innerhalb des poetischen Modells erschließen kann, verkannt.

Die *Lyrik* scheint aufgrund ihrer, gegenüber etwa dem Roman besonders gehäuften und auffälligen Sekundärstrukturen diesem Mißverständnis weniger ausgesetzt, selbst wenn Gedichte eine konventionell kohärente semantische Struktur aufweisen. Lyrische Texte werden (meist) durch ganz äußerliche und kontinuierliche Merkmale wie Zeilenschreibung, Metrum, Reim etc. signifikant deautomatisiert und von der Alltagssprache unterschieden, wenn auch schon R. Jakobson festgestellt hat [24], daß z. B. die metrische Form allein noch nicht hinreichend die »zwingende und determinierende Rolle« der poetischen Sprachfunktion beweist, wie sie für die Dichtung charakteristisch ist. [25]

Halten wir kurz noch einmal fest, was poetische Modelle speziell unter dem eben ausgeführten Aspekt leisten: Während alltagssprachliche kommunikative Modelle aufgrund ihres hohen Grades an Automatisierung und Konventionalität als ›direkte‹, ›wahre‹ (oder auch ›falsche‹) Aussagen über Wirklichkeit genommen werden, bieten poetische Modelle durch ihre deautomatisierende Auffälligkeit die Möglichkeit, den Modellcharakter sprachlicher Äußerungen, d. h. ihre Abbildungs-, Verkürzungs- und pragmatische Subjektivierungsfunk-

tion auf allen Stufen der Modellhierarchie ins Bewußtsein zu heben und nicht an die herrschenden Wirklichkeitsvorstellungen gebundene, alternative, imaginäre Welten zu schaffen.

Die ostentative Poetizität eröffnet über die Polyfunktionalisierung der Zeichen vor allem auch den Weg zu Indizierung und Ikonisierung. (Auch für diese beiden Verfahren gilt das gleiche wie für die Sekundärstrukturen allgemein: sie werden auch in Alltagssprachlicher Kommunikation verwendet, wenn auch nicht dominant.)

Schon ab der 1. semantischen Stufe, in verstärktem Maße aber ab der 2., erscheinen Modelle in Bezug auf ihr Original, auf die von ihnen gestaltete ›Wirklichkeit‹, im Sinne der Zeichentheorie als arbiträre Zeichen, die weder durch eine indiziell-kausale noch durch eine ikonisch-abbildende Relation zum Original motiviert sind. Das theoretisch von Modellstufe zu Modellstufe vorhandene, bei sprachlichen Modellen vorwiegend isomorphe Abbildungsverhältnis wird schließlich aufgrund mehrerer kodifizierter Vermittlungsstufen zum rein konventionalisierten Bezug abgeschliffen.

Die vielfach festgestellte Aufhebung der Arbitrarität von Zeichen in poetischen Texten vermittelt Indizierung und Ikonisierung[26] ist der Versuch, den Bezug zwischen dem semantischen Modell der x-ten Stufe und dem Original möglichst nicht symbolisch-arbiträr erscheinen zu lassen, sondern sinnlich erfahrbar, ›ästhetisch‹, zu machen, d.h. die dazwischenliegenden semantischen Stufen durch Indizierung zu überspringen bzw. die verblichene (analoge und isomorphe) Abbildungsfunktion der Modelle durch Ikonisierung (wieder) erkennbar zu machen, indem mit Hilfe der sogenannten sekundären Strukturen die Polyfunktionalität der sprachlichen Zeichen aktiviert wird.

Von den beiden Möglichkeiten stellt die Indizierung insofern einen anderen (direkteren?) Bezug zum Original als die Ikonisierung her, als diese den ›Umweg‹ über ein vom üblichen abweichendes Modell (über ein ›Bild‹) nimmt, während jene nicht direkt semantisch und auch nicht bildlich artikulierte Seelenlagen ›musikalisch‹ hervorruft, unter Umgehung der Semantik des Wortes als eines symbolischen Zeichens. Solange jedoch die üblichen Wörter einer Sprache verwendet werden (und nicht etwa bedeutungsindifferente Buchstaben und Laute) kann ihre ›eigentliche‹ bzw. ›uneigentliche‹ Bedeutung gar nicht völlig zugunsten nichtsemantischer Zeichenanteile unbeachtet bleiben. Eine Reduktion der Poesie auf »Musik« ließe, falls sie überhaupt möglich wäre, jedenfalls ikonische Möglichkeiten der Sprache ungenutzt. In der Lyrik des 19. Jh. werden aber normalerweise Indizierung und Ikonisierung gleichzeitig und zur gegenseitigen Intensivierung und Ergänzung eingesetzt.

Wenn bestimmten Lautungen, Rhythmen, Akzenten etc. (zumindest in einem bestimmten kulturellen Kontext) eigene emotionale Werte bzw. ein individueller Charakter (vom meist gleichzeitig auch noch vorhandenen ikonischen Element einmal vorläufig abgesehen) zugeschrieben werden[27], so ist deren systematische Nutzung mit Hilfe von Parallelismen (wie etwa in Verlaines berühmten Herbstgedicht »Les sanglots longs / Des violons / De l'automne

[...]«) ein Versuch, an begrifflicher Abstraktion (1. semantische Stufe: ›Ermattung‹, ›Trauer‹ etc.), am Sprachsystem der französischen Sprache (2. semantische Stufe: »langueur«, »sanglots«, »triste« etc.) und an der Schrift (3. semantische Stufe) vorbei eine solche Emotion möglichst unmittelbar sinnlich erfahrbar zu machen, zu indizieren, obwohl zu diesem Zweck die Zeichen der 3. semantischen Stufe mit ihren üblichen Bedeutungen, aber eben mit Hilfe der poetischen Sprachfunktion polyfunktionalisiert, verwendet werden.

Da in dem genannten Beispiel die 1. und 2. semantische Stufe aber zudem noch in Gestalt der zitierten Begriffe der französischen Sprache vorhanden sind, d. h. da die ›Ausdrucksseite‹ des Zeichens die ›Inhaltsseite‹ indiziert, handelt es sich um eine Kookkurrenz. [28]

Das gleiche Gedicht Verlaines bildet die ›musikalisch‹ indizierte Seelenlage aber außerdem – über die Repräsentation im Leser – ikonisch ab, durch den Vergleich mit dem (zusätzlich innerhalb des Vergleichs lautlich und rhythmisch kookkurrent gestalteten) vom Winde hin und her gewehten welken Blatt: »Et je m'en vais / Au vent mauvais / Qui m'emporte / Déjà, delà, / Pareil à la / Feuille morte.«

Der Vergleich, als eine Form der Metapher, die durch die ausdrückliche Trennung der beiden verglichenen Bereiche noch innerhalb der Logik konventioneller Wirklichkeitsmodelle bleibt und dadurch den metaphorischen Prozeß ›bremst‹, versucht, dem gemeinten Wirklichkeitsausschnitt durch ein ›Bild‹ näher zu kommen, als es mit Hilfe der üblichen, in der Sprache kodifizierten Begriffe möglich ist. Die Abbildung verbindet das Zeichen (Gedicht, Bild) aber auch nicht direkt mit dem Original (hier: einem Seelenzustand), sondern sie versucht auf dem Umweg über ein anderes, aus anderem Zusammenhang (hier: der Natur) bereits bekanntes Wahrnehmungsmodell etwas ›näher‹ an das Original ›heranzukommen‹. »Das ikonische Zeichen konstruiert also ein Modell von Beziehungen [...], das dem Modell der Wahrnehmungsbeziehungen homolog ist, das wir beim Erkennen und Erinnern des Gegenstandes konstruieren. Wenn das ikonische Zeichen mit irgendetwas Eigenschaften gemeinsam hat, dann nicht mit dem Gegenstand [dem ›Original‹- H. H. W.], sondern mit dem Wahrnehmungsmodell des Gegenstandes.« [29] Selbst wenn jedoch die Ikonisierung an einem solchen Wahrnehmungsmodell, das durch verschiedene semantische Stufen bedingt ist, ›hängen bleibt‹, so ist dieses doch nicht ein für alle Mal festgelegt; es kann mehr oder minder konventionell sein. Der Zusammenhang zwischen fallendem Herbstlaub, Trauer, Schmerz, Tod etc. ist allerdings durch die Dichtungstradition bereits ikonologisch fixiert, eine bekannte, klischeehafte Szenerie. Verlaine nimmt den Wirklichkeitsausschnitt nicht neu wahr, sondern er variiert ›lediglich‹ das altbekannte Herbstthema und gestaltet es sinnlich erfahrbar. Sein Ehrgeiz – und darin trifft er sich mit der Mehrzahl seiner Kollegen – richtet sich nicht darauf, die Sicht der Welt zu revolutionieren, sondern durch den Einsatz kookkurrenter Sekundärstrukturen und wohlbemesener, nicht zu ›weit hergeholter‹ Vergleiche und Metaphern mit den bekannten Wirklichkeitsmodellen zu arbeiten.

*Äquivalenzprinzip und metaphorischer Prozeß*

Wie R. Jakobson in seinem Aufsatz über den *Doppelcharakter der Sprache* ausgeführt hat, werden in der alltäglichen Sprache normalerweise nur Wörter in einem Syntagma kombiniert, die entsprechend den kodifizierten, begrifflich fixierten, Sender und Empfänger weitgehend gemeinsamen Wirklichkeitsmodellen (er spricht mit Mac Kay von einem »Karteischränk mit vorgefertigten Vorstellungen« [30]) in einem Kontiguitätsverhältnis stehen, wobei die vorangehende Selektion der einzelnen Wörter aus einer Vielzahl in Frage kommender nach dem Prinzip semantischer Similarität (bzw. eines semantischen Kontrastes) erfolgt. Tritt jedoch die semantische Primärstruktur zurück und gibt sie den Sekundärstrukturen Raum, so gilt Jakobsons berühmtes sog. Äquivalenzprinzip: »Die poetische Funktion überträgt das Prinzip der Äquivalenz von der Achse der Selektion auf die Achse der Kombination.« [31] In seinem Beispiel »horrible Harry« unterstützt die poetische Sprachfunktion in Form von auffälligen lautlichen und rhythmischen Äquivalenzen (durch das Indiz eines zweifachen schauernden Luftausstoßes) die emotive und die referentielle Sprachfunktion in ihrer Wirkung. Sowohl die Auswahl des Wortes »horrible« aus dem Paradigma als auch die Kombination mit »Harry« folgt jedoch noch den Gesetzen üblicher semantischer Wirklichkeitsmodelle; es liegt keine semantische Anomalie vor. Dominiert jedoch die poetische Sprachfunktion immer mehr über die referentielle, so ist für die Kombination nicht mehr in erster Linie die semantische Kontiguität maßgebend (die ja nur für kodifizierte Wirklichkeitsmodelle steht), sondern irgendeine Art der Äquivalenz. Diese kann sich nicht nur in lautlichen, grammatischen, rhythmischen etc. Parallelismen äußern, sondern auch in einer anomalen semantischen Similarität.

Da üblicherweise nur Wörter kombiniert werden, die in einer semantischen Kontiguitätsrelation stehen und aufgrund semantischer Ähnlichkeit aus einem Paradigma ausgewählt wurden, geht man zunächst einmal wie selbstverständlich davon aus, daß alle Wörter, die syntagmatisch kombiniert sind, auch semantisch kompatibel sein müßten, selbst wenn auf den ersten Blick nur etwa eine lautliche oder rhythmische Äquivalenz zu erkennen ist (wie bei der Versifikation). Dies führt zu der von R. Jakobson beobachteten Semantisierung der poetischen Strukturen: »Äquivalenz auf der Lautebene, die als konstitutives Prinzip auf die Wortfolge projiziert wird, impliziert unausweichlich auch semantische Äquivalenz.« [32] Doch diese Annahme und Suche nach einer Similarität gilt selbst in den Fällen, in denen das Syntagma keine sekundären nicht-semantischen Äquivalenzen aufweist, d. h. für den durch eine semantische Anomalie ausgelösten metaphorischen Prozeß.

Während Jakobson die Metapher lediglich als ein Substitutionsphänomen auf der paradigmatischen Achse betrachtet, sieht P. Ricoeur [33] ihr Funktionieren eben in der für das Äquivalenzprinzip und damit für die poetische Sprachfunktion typischen Übertragung des Prinzips der Similarität auf die Achse der Kontiguität: »Dans le langage ordinaire [...] le principe d'équivalence ne sert

pas à constituer la séquence, mais seulement à choisir dans une sphère de ressemblance les mots convenables; l'anomalie de la poésie, c'est précisément que l'équivalence ne sert pas seulement à la sélection mais à la connexion; autrement dit, le principe d'équivalence sert à constituer la séquence [...] Quant aux relations de sens elles sont en quelque sorte induites par cette récurrence de la forme phonique [...].«

Die Metapher bildet so nicht den symmetrischen Gegenpol zur Metonymie wie bei Jakobson, sondern sie liegt auf einer anderen Ebene. Während die metonymische Ersetzung eines Wortes durch ein anderes innerhalb der geltenden Kontiguitätsrelationen verbleibt und damit innerhalb geltender Wirklichkeitsmodelle, werden durch die Metapher alte Modelle gesprengt und neue geschaffen. [34]

In einem Syntagma wie »Le pavillon en viande saignante [...]« (Rimbaud, *Barbare*) fällt neben den lautlichen Rekurrenzen deautomatisierend eine semantische Unvereinbarkeit auf zwischen der »Flagge«, die man sich üblicherweise aus textilem Gewebe vorstellt, und dem »blutenden Fleisch«, das man auf der Schlachtbank und nicht am Fahnenmast vermutet. Geht man aufgrund des Kontextes einmal davon aus, daß »pavillon« der »Bildempfänger« (Weinrich; I. A. Richards: »tenor«; M. Black: »frame«) und »viande« der »Bildspender« (»vehicle«; »focus«) ist, so treten die beiden Begriffe in eine *Spannung* zueinander, die sich in einer *Interaktion* der beiden »Bildbereiche« (Weinrich; Ricoeur: »réseaux métaphoriques«) Seefahrt und Schlachten löst. [35] Der metaphorische Prozeß besteht also nicht in der Ersetzung eines Ausdrucks (hier vielleicht »rouge«) durch einen anderen, gleichbedeutenden, wenn auch etwas »dekorativeren« (»viande saignante«), sondern im »Sehen als ob« (Ricoeur: »voir comme«, »faire voire le semblable«). Dieser Einsatz verbaler und nicht-verbaler Imagination [36], das ikonische Moment des metaphorischen Prozesses, erlaubt es, teilweise die in der Sprache fixierten semantischen Modellstufen zu umgehen und auf dem Umweg über das Bild näher an die Wirklichkeit oder besser: an die neue Wirklichkeit heranzukommen. Ausgehend von den konventionellen Wirklichkeitsmodellen, in die die verwendeten Begriffe »eigentlich« eingebettet sind, wird durch den »travail de la ressemblance« (Ricoeur) eine Similarität zwischen ihnen entdeckt bzw. geschaffen, die die Wörter aus ihrer eindeutigen, denotativen Fixierung löst und mit Hilfe von Konnotationen und Assoziationen die Konstruktion neuer Modelle erlaubt. Für die so entstehenden Bilder gilt im Verhältnis zu ihrem Original der von Jakobson zitierte Märchenanfang aus Mallorca: »Aixo era y no era.« [37]

Damit beruhen beide, Metapher und poetisches Modell, auf dem gleichen metaphorischen Prozeß: die »direkte« Referenz auf ein Original (deren genereller Modellcharakter in der Alltagssprache gewöhnlich nicht bewußt wird) bzw. die »eigentliche« Bedeutung wird ausgesetzt und gleichzeitig wird sie mit einer »alternativen« Sicht auf das dadurch selbst veränderte Original kontaminiert, die sich aus anderweitig bekannten Modellelementen zusammensetzt, die aber in »uneigentlicher« Bedeutung genommen werden. Eine Metapher ist so »ein Ge-



dicht im kleinen« bzw. das literarische Werk als poetisches Modell eine Art systematisch ausgebaute Großmetapher. [38]

Da sie mindestens zwei ganze Bildbereiche in den metaphorischen Prozeß einbringt, modelt ja auch die Metapher (wenn sie nicht schon ›tot‹ bzw. ein bloßer lexikalischer Lückenbüßer ist) nicht nur einen einzelnen Begriff, sondern ein ganzes Begriffssystem um: »chaque image à chaque coup nous force à réviser tout l'univers.« [39] Diese Behauptung, jedes poetische Bild »schreibe« unsere ganze Wirklichkeitsvorstellung »um« [40], erscheint angesichts einer ›punktuellen‹ Metapher surrealistisch übertrieben, und tatsächlich gibt es verschiedene Grade der Entfaltung des imaginativen metaphorischen Prozesses, die je nach begrifflicher ›Bremsung‹ bzw. Begriffssysteme sprengender ›Kühnheit‹ die hierarchisch geordneten Modellstufen der alltäglichen wie der literarischen Kommunikation verschieden gründlich verändern.

Nehmen wir als Beispiel eine Textpassage aus einem nichtliterarischen, nicht dominant poetischen Text, in der eine ›tote‹ Metapher durch die Wiedererweckung ihres metaphorischen Potentials zu einer neuen, gegensätzlichen Bedeutung geführt wird:

Für einen nicht näher mit J. Michelet vertrauten Leser bleibt der Satz »Souvent aujourd'hui l'on compare l'ascension du peuple, son progrès, à l'invasion des *Barbares*. Le mot me plaît, je l'accepte . . .« im Rahmen des lexikalischen und grammatischen Systems und der gängigen bürgerlichen Vorurteile der Mitte des 19. Jh. über das ungebildete, brutale und habgierige ›gemeine‹ Volk. Dadurch daß Michelet in der Form eines ausdrücklichen Vergleichs spricht, bei dem die beiden verglichenen Bereiche im Gegensatz zur Metapher (Voltaire: »La populace, toujours extrême, toujours barbare quand on lui lâche la bride« . . .) [41] semantisch deutlich geschieden bleiben [42], deutet sich jedoch bereits eine gewisse Distanz an, als Voraussetzung dafür, daß das Bild gedanklich verarbeitet und bewußt gemacht wird. [43]

Bis dahin entspricht Michelets Satz auch den Vorstellungen M. Riffaterres von einer rein innersprachlichen Kombination bereits im Kode festgelegter »Beschreibungssysteme« [44]: der verbal fixierte Vorstellungsbereich ›sozialer Aufstieg des französischen Volkes im 19. Jh.‹ wird kombiniert mit dem allen Gebildeten bekannten Bereich ›Zerstörung des Römischen Reiches durch kulturlose, brutale Barbaren‹. Liest derselbe Leser jedoch weiter, so wird er überrascht feststellen, daß sich die Bedeutung des Wortes »Barbarei« in das Gegenteil der früheren verkehrt hat, daß die tote Metapher völlig verändert »wiedererstanden« ist. [45]

»[...] Le mot me plaît, je l'accepte . . . *Barbares*! Oui, c'est-à-dire pleins d'une sève nouvelle, vivante et rajeunissante. *Barbares*, c'est-à-dire voyageurs en marche vers la Rome de l'avenir, allant lentement, sans doute, chaque génération avançant un peu, faisant halte dans la mort, mais d'autres n'en continuent pas moins. Nous avons, nous autres *Barbares*, un avantage naturel; si les classes supérieures ont la culture, nous avons bien plus de chaleur vitale.«

Dem Wort »Barbares« wurde durch die Großschreibung und die Aktualisierung des vergangenen historischen Kontextes (Barbareneinfälle ins Römische Reich) ein Bedeutungsumfang gegeben, der weit über den hinausgeht, der zur Zeit der Entstehung der bald verblaßten griechischen Metapher überhaupt möglich war. Durch eine imaginative Entfaltung der Metapher (»en marche vers la Rome de l'avenir«) zu einem historischen Modell der Spätantike, gesehen von einer

bestimmten ideologischen Position aus, wird der Vorstellungsbereich ›Dekadenz Roms‹ von demjenigen einer ›neuen Kraft‹ überlagert, der ›Untergang Roms‹ in einen ›Aufstieg neuer, gesünderer Völker‹ umgedeutet und umgewertet, so daß die alte kodifizierte und lexikalisierte Bedeutung des Kulturlosen und Kulturzerstörerischen ganz in den Hintergrund tritt. Im ›Rahmen‹ (frame) des in Michelets Werk positiv aufgeladenen Begriffs »Volk« werden die damit vereinbaren positiven Bildelemente seines spätantiken Historienbildes ›fokalisiert‹, in den Blick gerückt, ohne daß allerdings die Erinnerung an die in anderen (konservativen) Kontexten weiterbestehende Bedeutung ganz gelöscht würde.

Der neue Sinn des Wortes »Barbares« entsteht also auf und aus den Trümmern des alten. Der Leser gewinnt bei der Sinnsuche (der deautomatisierende Überraschungseffekt wird in Michelets Text durch die drei Punkte markiert) eine neue Einsicht in die zeitgenössische Wirklichkeit, er macht einen Lernprozeß durch, indem ihm Michelet ein ›anderes Bild‹ vom französischen Volk vermittelt.

Da Michelet Geschichtswissenschaftler ist, macht er zum Zweck ideologischer Um-Schreibung und Klischeezerstörung nur einen begrenzten, durch den Vergleich markierten Gebrauch vom metaphorischen Prozeß und liefert zur Absicherung die von ihm intendierte neue Bedeutung des Wortes »Barbar« gleich mit. Er beschneidet die Freiheit und das die Imagination anregende ›Leben‹ der Metapher durch die auslegende, konzeptualisierende Paraphrase, die gegenüber der der toten Metapher zugrundeliegenden Bedeutung ins andere Extrem verfällt und nur die positiven Eigenschaften der Barbaren fixiert.

Der Leser kann aber der Richtigkeit seiner neuen Deutung des Wortes »Barbar« in diesem Textabschnitt erst in einem größeren Zusammenhang, d. h. auf dem Hintergrund von Michelets Werk *Le peuple*, aus dem das Zitat stammt, und im zeitgenössischen Kontext sicher sein. (Theoretisch könnte es sich ja auch um ein polemisch gemeintes Zitat oder um eine ironische Äußerung handeln.) Tatsächlich ist »Barbares« einer der Schlüsselbegriffe in den ideologischen Auseinandersetzungen des 19. Jh.s um die historische und politische Rolle des ›Volks‹. [46] Michelets neubelebte Metapher dient einer semantischen Veränderung auf der in der Hierarchie der Modelle an der Oberfläche angesiedelten Ebene gleichzeitig nebeneinander existierender ideologischer Systeme, zwischen denen er die Gewichte verschiebt, die er aber insgesamt unangetastet läßt. Die Überlegenheit der »classes supérieures« auf kulturellem Gebiet wird nicht in Frage gestellt, ebenso wenig wie der Wert dieser »culture« selbst; er wird lediglich durch die aufgewertete (in unausgesprochenem Gegensatz zur ›Dekadenz‹ stehenden) »chaleur vitale« ergänzt. [47]

Michelets Metaphorik zeigt ansatzweise, wie sich eine Metapher durch die Entfaltung ihres gesamten Bildbereichs über eine sog. Reihenmetapher (›en marche vers la Rome de l'avenir« etc.) zu einem poetischen Modell entwickeln könnte, würde sie nicht abgebrochen und die Bedeutung begrifflich formuliert. Das Vehikel-System (lebensvolle, den Fortschritt fördernde Barbaren) könnte

als spätantikes Historiengemälde ausgebreitet und ausdrücklich auf das Tenor-System (*le peuple*) bezogen werden, geleitet von der sog. »reziproken Selektion« [48], die nur diejenigen Elemente in einem Bildbereich aktualisiert, die eine Entsprechung im anderen finden (bei Michelet nur die positiven Eigenschaften der Barbaren). Das Vehikel-System kann sich aber auch von einem zugeordneten Tenor-System befreien, das Historiengemälde kann als »l'art pour l'art« *absolut* [49] gesetzt werden.

Solche absoluten poetischen Modelle sind oft einfache poetische Modelle in dem Sinn, wie wir sie weiter oben bestimmt haben, d. h. sie gestalten in sich metonymisch, der Kontiguität konventioneller Wirklichkeitsmodelle folgend, »alternative« Modelle. Allerdings wird im absoluten poetischen Modell weder durch einen Vergleich (wie bei Baudelaire: »Le Poète est semblable au prince des nuées«) noch durch die bloße widersprüchliche Prädikation innerhalb einer Metapher (»La Nature est un temple«) genau festgelegt, auf welches Tenor-System die Alternative zu beziehen ist. Wird ein Bezug nicht durch die ikonologische Tradition bzw. den Kontext nahegelegt (Schiff bzw. Seefahrt als Metapher für ein Menschenleben, Gaukler und Schauspieler für den Dichter etc.) so bleibt das absolute poetische Modell zur »freien Verfügung«, d. h. es kann in einem metaphorischen Prozeß auf einen eventuell dazu passenden, aber semantisch normalerweise nicht fest mit ihm verknüpften Wirklichkeitsausschnitt übertragen werden, wobei die Polyfunktionalität der Zeichen zu der oben erwähnten »Reifikation der poetischen Botschaft« eingesetzt wird.

Ein Großteil der alternativen poetischen Modelle (absolut oder nicht), die ihre Themen etwa aus der Natur, aus heidnischer oder biblischer Vorzeit oder exotischen Himmelsstrichen nehmen, bricht zwar aus den zeitgenössischen Wirklichkeitsansichten verschiedener ideologischer Provenienz aus, jedoch bleibt die alternative Weltsicht aufgrund einer intakten, »wahrscheinlichen« semantischen Struktur an geschlossene Wirklichkeitsvorstellungen gebunden.

Erst die (Zer-)Störung der semantischen Struktur erlaubt eine weitergehende Lösung von ideologischen Wirklichkeitsmodellen. Dazu bietet sich eine qualitative und quantitative Steigerung des metaphorischen Prozesses an: die Metaphern und die poetischen Modelle im ganzen werden immer »kühner«, d. h. die miteinander interagierenden Bildbereiche brechen immer mehr aus der ikonologischen Tradition aus, verbinden immer Disparateres und/oder das poetische Modell beschränkt sich nicht mehr auf eine einzige, systematisch entfaltete Primärmetapher, sondern fügt aus den Bruchstücken vieler verschiedener Bildbereiche, die aus dem »eigentlichen« Zusammenhang gerissen wurden, neue, *komplexe poetische Modelle* zusammen.

Zunächst zur kühnen Metaphorik, als deren Prophet Rimbaud gilt. [50] Als Maßstab für die Kühnheit einer Metapher dient die »Bildspanne« (H. Weinrich). Damit wird die semantische Kluft zwischen den Bereichen des Bildsenders und des Bildempfängers bezeichnet, gemessen an einem allgemein akzeptierten (allerdings zeitgebundenen) Konsens über erfahrbare Wirklichkeit und dem darauf fußenden lexikalischen Kode. Doch die Größe dieser Spanne allein

genügt als Qualitätskriterium nicht. (Noch weniger allerdings ihre extreme Reduktion. [51]) Die berühmte, den Surrealisten als Richtschnur dienende Bild-Definition von P. Reverdy beurteilt zwar die Qualität nach der Größe der Spanne und dem damit verbundenen Überraschungseffekt der ungewohnten Bildbereichsverknüpfung, doch sie fordert zusätzlich noch eine mehr oder weniger plötzliche Evidenz, Leuchtkraft und Treffsicherheit [52]:

L'image est une création pure de l'esprit.

Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées.

Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains [große Bildspanne] et justes [Treffsicherheit], plus l'image sera forte – [...]

Das Urteil »justes« bezieht sich auf das »Einleuchtende«, den Erkenntnisgewinn, den die Metapher vermitteln kann. Evidenz und damit die Erkenntnismöglichkeit des Lesers wird je nach seiner Fähigkeit, Sinn zu konstituieren, Umschreibungen nachzuvollziehen und umzudenken, verschieden sein; dieselbe Metapher kann von einem Leser als banale, von einem anderen als kühne, von wieder einem anderen aber auch als eine völlig dunkle rezipiert werden.

Faßt man Rimbauds Metapher »Le pavillon en viande saignante« nur als dekorativeren Ersatz für »le pavillon rouge« oder die fast tote Farbmethapher »le pavillon(en) couleur de sang« auf, so wird sie banalisiert. Kühn kann sie erscheinen, weil zwei Dinge und die sie umgebenden Bildbereiche (Flagge als Element der Marine; Fleisch als Speise [53]), die in der alltäglichen Lebenswelt weit auseinanderliegen, in einen engen Zusammenhang gebracht werden. Ihre zunächst dunkle Verbindung »leuchtet« aber im Kontext von »barbare« deswegen »ein«, weil die semantische Kluft mit Hilfe einer allgemeinen, sogar in der Wortetymologie konservierten (Schlacht – schlachten; bataille – abattre), aber durch ideologische Überhöhung des Militärischen aus dem Bewußtsein verdrängten Erfahrung, nämlich der Ähnlichkeit zwischen dem Waffen- und dem Metzgerhandwerk, überbrückt werden kann in einem bildhaft evozierten »barbarischen Gemetzel«.

Die komplexen poetischen Modelle ihrerseits steigern die Quantität der metaphorischen Prozesse, indem sie die »Einfachheit« konventioneller semantischer Systeme zerstören und die semantische Ebene durch die Einbeziehung immer neuer Bildbereiche vielschichtiger werden lassen. (Zusätzlich können sie auch noch immer »kühner« werden.) Die geltenden Wirklichkeitsmodelle werden »diabolisch« durcheinandergebracht, der Versuch, sich an traditionellen Wirklichkeitsausschnitten und ihrer Kontiguität zu orientieren, wird gestört, so daß die fortgesetzten »kategorialen Mißgriffe« [54] einen dynamischen semantischen Prozeß in Gang setzen, der den Nachvollzug einer unablässig den Standpunkt und die Bilder wechselnden Sicht auf Wirklichkeit verlangt. »Die angereicherten oder verkürzten, aufgelösten, fremd zusammengefügt Strukturen literarischer Sprache füllen das Reservoir unerprobter Denk- und Anschauungsmodelle, aus denen der allgemeine Erkenntnisprozeß unablässig schöpft.« [55] Das aus dem Bewußtsein und den herrschenden ideologischen Wirklichkeitsmodellen, wie sie sich begrifflich in der Alltagssprache oder auch in wissenschaftlich-theoretischen Abhandlungen verfestigt haben, Verdrängte, nicht Wahrgenom-

mene, nicht Gedachte und auch seither nicht Sagbare, kann so mit den gleichen Wörtern, jedoch über die traditionelle Semantik hinaus bzw. an ihr vorbei zum Ausdruck gebracht werden. Hinter der aufgelösten semantischen Struktur steht keine gefestigte Ideologie mehr, die die Wirklichkeit vorgängig begrifflich geordnet hätte, sondern der Dichter betreibt eine »poetische Landvermessung«, er ist »unterwegs« auf eine »ansprechbare Wirklichkeit« (P. Celan). [56]

### *Semantische und ›sekundäre‹ Strukturen*

Für Rimbaud stehen aufgrund seiner speziellen Aufgabenzuweisung für die Lyrik in Verbindung mit dem metaphorischen Prozeß semantische Verfahren im Vordergrund, jedoch lassen sich diese bei der Modellbildung – wie weiter oben anhand des Äquivalenzprinzips gezeigt wurde – gar nicht von nicht-semantischen poetischen Strukturierungen trennen. Je nach dem Entwicklungsstand der Lyrik erhalten die Sekundärstrukturen im Zusammenspiel mit der semantischen verschiedene funktionelle Bedeutung. In einem wissenschaftlichen Prosatext wie in dem emphatischen Zitat aus Michelets *Le peuple* werden die Zeichen neben der Entfaltung der dominanten semantischen Struktur und der an sie angeschlossenen Metaphorik zusätzlich aufgeladen durch rhythmisch-syntaktische Strukturen mit emotiver und appellativer Funktion. Die Polyfunktionalisierung der Zeichen sorgt so schon bei der ›alltäglichen‹ Rede dafür, daß die Sekundärstrukturen über eine bloße Hilfsfunktion für die semantische hinauswachsen. Dies gilt erst recht für poetische Modelle, selbst wenn sie, wie die ›einfachen‹, noch eine intakte semantische Primärstruktur haben, alleine schon durch den ›Zwang‹ zur Polyfunktionalisierung, den die zur Versifikation notwendigen Parallelismen ausüben. Ebenso gilt es für die Kookkurrenz, die sich nicht, wie man vielleicht annehmen könnte, in einer Verdoppelung der Botschaft erschöpft. Denn wie das Beispiel aus Verlaines Herbstgedicht zeigte, entspricht die ›Inhaltsseite‹ der ›Ausdrucksseite‹ nur »mehr oder weniger umfangreich« [57]; die verschiedenen Arten, das gleiche zu sagen, können nie dasselbe sagen, die kookkurrente Botschaft ist nur partiell redundant.

Einer Erfüllung und Über-Erfüllung der Sekundärstruktur-Norm in einem bestimmten historischen Stadium der Versifikation, die im Extrem dazu führt, daß Poesie potentiell zu ›Musik‹ wird und die semantische Struktur möglichst ausschaltet, steht eine Unter-Erfüllung dieser Norm gegenüber. Aus Gründen der Deautomatisierung fällt ein Reim in einem ansonsten reimlosen Text eher auf, als in einem, der sich der traditionellen Erwartung von geregelten Reimen widerspruchslos fügt; das gleiche gilt von rhythmischen, syntaktischen, morphologischen Parallelismen und auch von optischen Textgliederungen in Zeilen, Strophen und Absätze. Die gesteigerte Auffälligkeit erhöht gleichzeitig die Bedeutung(smöglichkeit) eines solchen Parallelismus für die Sinnkonstitution, seine Semantisierbarkeit. In Verbindung mit komplexen poetischen Modellen, deren primäre semantische Kohärenz gestört ist, leisten die Sekundärstrukturen, solchermaßen wieder neu mit Bedeutungspotential aufgeladen, unersetzli-

che Dienste bei der Textkonstitution. [58] (So wird etwa die semantische Kluft in dem von uns gewählten Beispiel »Le pavillon en viande saignante« durch auffällige lautliche Parallelismen überbrückt, bevor noch der metaphorische Prozeß in Gang kommt.)

Eine solche nicht auf Musikalisierung der Sprache angelegte Deautomatisierung und Steigerung der Möglichkeiten zur Sinnschöpfung erfolgt also nicht – es sei denn in parodistischer Absicht – [59] innerhalb der eng gezogenen Versifikationsgrenzen der Lyrik einer bestimmten Zeit, etwa durch ein »Mehr an Reim« (zusätzliche Binnenreime, reichere Reime, Assonanzen) oder durch zaghafte Regelüberschreitungen (kühnere Zäsuren, freieres Reimschema im Sonett etc.), sondern durch ein »Weniger« an Sekundärstrukturen, gemessen an der traditionellen Norm. Die Bedeutungssteigerung durch Deautomatisierung inzwischen selbstverständlicher, dadurch ihrer informationssteigernden polyfunktionalen Möglichkeiten weitgehend beraubter Versifikationsregeln, d.h. eine Reaktivierung der Sinnschöpfungsmöglichkeiten teilweise zur Routine, zur »Reimerei« herabgekommener poetischer Verfahren, findet ihre Entsprechung auf der Ebene ganzer Strophenformen (z.B. die Verwendung des Triolets), bestimmter Elemente von Strophenformen (z.B. Refrain) oder fester Textformen wie Litanei, Märchen etc.

Diese sekundäre Nutzung normierter und kodifizierter Verfahren und Formen zunächst in kritisch parodistischer, aufs Lächerlichmachen zielender Weise, später in frei sinnschöpferischer Funktion bildet zusammen mit der Tendenz zu immer kühnerer Metaphorik und zu immer komplexeren Modellen den zweiten von uns untersuchten Entwicklungsstrang in Rimbauds Werk. Als eine ostentative Auseinandersetzung mit bekannten literarischen Texten und literarischen Strömungen bedarf seine Erklärung einer Einbettung in den literarischen Kontext der Zeit.

### 3. Rimbauds Entwicklungsstufen in seiner poetischen Auseinandersetzung mit Wirklichkeit

#### 3.0. Rimbaud im Zusammenhang der französischen Dichtung des 19. Jh.s

Die Einbettung poetischer Modelle in eine allgemeine Theorie modellhafter Welterfahrung und Welterkenntnis läßt deutlich werden, daß jeder Text sich auf eine Hierarchie bestehender Modelle bezieht und solche Modelle mit mehr oder minder großen Abweichungen je nach pragmatischer Funktion benutzt. Spätestens seit den russischen Formalisten ist diese Erkenntnis auch fester Bestandteil der Literaturtheorie. Wenn sie sich auch auf die literarische Reihe beschränkten und mit Blick auf die Höhenkammliteratur das deautomatisierende und antagonistische Element vorwiegend auf der Ebene der poetischen Verfahren untersuchten, so gebührt ihnen doch das Verdienst, die Ambivalenz des Vorgangs herausgestellt zu haben: »Jede literarische Nachfolge ist doch primär ein Kampf, die Zerstörung eines alten Ganzen und der neue Aufbau aus alten Elementen.«[1]

Die poetischen Verfahren wurden im vorangehenden Abschnitt als leichte und schwere ›Waffen‹ charakterisiert, die zu einem solchen (allerdings nicht nur auf das Literarische beschränkten) »Kampf« wie auch zu leichteren Scharmützeln eingesetzt werden, die aber auch als Instrumente zu ganz friedlichem, d. h. mit den bestehenden konventionellen Modellen konformem, »unpoetischem« Informationsaustausch und als harmlose Spielgeräte dienen können. Rimbaud gehört nun allerdings zu den eher kämpferischen Naturen und seine Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit bzw. ihren Modellen zeigt eine mit den Jahren und mit den persönlichen Erfahrungen zunehmende Radikalisierung.

Zu Beginn seines dichterischen Werkes, als der 16jährige, noch von der Richtigkeit frühsozialistischer Weltsicht überzeugt, an den Fortschritt der Menschheit und die Erfüllung der Sehnsüchte in der demokratischen Republik glaubt, benützt Rimbaud bereits begrifflich vorformulierte Wirklichkeitsmodelle und erprobte konventionelle poetische Verfahren. Dabei lassen sich eine Art *versifizierte Ideologie* und *einfache poetische Modelle* nach dem Muster seiner Vorgänger unterscheiden.

Ein ideologisches Glaubensbekenntnis wie *Soleil et Chair* (ursprünglich *Credo in unam*) steht ganz in der Tradition Hugo'scher oder Lamartine'scher Gedankenlyrik – etwa entsprechender Stücke aus der *Légende des siècles* oder aus den *Harmonies poétiques et religieuses* bzw. politischer Oden wie *Contre la peine de mort* etc. Schon vorgängig begrifflich von Philosophen und Politikern (wie Hugo und Lamartine selbst) formulierte ideologische Systeme werden in Verse gesetzt; mythologische Reminiszenzen, Anrufungen antiker Gottheiten, Bilder aus der Natur und aus der Geschichte illustrieren eher eine Theorie, als daß sie

ein poetisches Modell, einen geschlossenen Bildzusammenhang bildeten, der erst als ganzes auf eine Wirklichkeit bezogen werden könnte.

Rimbaud ersetzt die offiziell im Zweiten Kaiserreich gültige Ideologie (der er vermutlich noch in dem nicht erhaltenen, aber nachweislich vom kaiserlichen Prinzen gnädig aufgenommenen lateinischen Preisgedicht zu dessen Erstkomunion im Jahre 1868 huldigte) durch eine bereits »fertige«, ebenso gültige, wenn auch damals noch oppositionelle. Solche Texte zeugen davon, daß Rimbaud in diesem Lebensabschnitt noch der Meinung ist, mit einem ideologischen Konglomerat aus Fourier, Michelet, Proudhon und anderen die damalige Wirklichkeit der niedergehenden Ära Napoleons III. hinreichend zu erfassen und als Dichter der Gesellschaft auf dem Weg in eine fortschrittliche, republikanisch demokratische Zukunft wirkungsvoll voranleuchten zu können. Diese Art zu dichten liegt nahe bei dem, was er selbst im zweiten *Voyant-Brief* (vom 15. 5. 71) abschätzig »prose rimée« nennt.

Auch ein Gedicht wie *Le Forgeron* versucht, traditionelle Wortbedeutungen begrifflich zu verändern: so etwa die eindeutig ideologisch begründete Neubewertung des Wortes »crapule« vom Negativen ins Positive. Auch in diesem solide gereimten Alexandrinerfragment von 178 Versen bleiben die sogenannten Sekundärstrukturen der primär semantischen untergeordnet, die Polyfunktionalisierung der Zeichen über die Unterstützung der semantischen Funktion hinaus zur pragmatischen (emotiven, appellativen) bleibt beschränkt, doch bietet der historische Stoff die Möglichkeit, Probleme der Gegenwart Rimbauds in einem »Bild« (aus der Französischen Revolution) anzusprechen; d. h. Rimbaud erstellt ein *poetisches* (Alternativ-)Modell, ein aus der Vergangenheit genommenes, auf die Gegenwart anwendbares Vor-Bild für seine Zeitgenossen. Durch Hinweise im Text bleibt jedoch neben dem als Historien Gemälde gestalteten Vehikel der Tenor des metaphorischen Prozesses identifizierbar.

Die Erörterungen über den metaphorischen Prozeß und sein Zusammenspiel mit den Sekundärstrukturen haben gezeigt, wie unendlich die Möglichkeiten von den »sanftesten« bis zu den »kühnsten« Veränderungen in der Modellhierarchie schon bei den »einfachen« poetischen Modellen sind. Wenn zum Beispiel Baudelaire in vielen seiner Gedichte ein durch ausdrücklichen Vergleich mit einem reich entfalteten Vehikel-System verbundenes Tenor-System erkennen läßt und auch in der Versifikation nur so behutsam Neuerungen einführt, daß der ihn ansonsten vergötternde Rimbaud seine Form »kleinlich« (im Brief vom 15. 5. 71) nennt, so erlaubt es ihm doch der metaphorische Prozeß, auf allen semantischen Ebenen Änderungen der konventionellen Modelle zu erreichen.

Dies geschieht vornehmlich durch die Erschließung neuer Bildbereiche: Zum einen setzt er mit seiner Korrespondenzen-Lehre, aufbauend auf der Vorstellung einer »harmonie universelle«, d. h. einer generellen Übereinstimmung des Menschen mit dem Universum, die gleichzeitig eine Art philosophisch naturmythische Begründung für die Generierung von Metaphern darstellt, eine romantische Tradition fort. »Sans cesser d'être homme, l'individu voit se modifier et se diversifier le champ de son activité et plus exactement de ses perceptions. En ce



sens, il est juste de parler avec Baudelaire de ›multiplication‹ [so im Untertitel von *Du vin et du haschisch, comparés comme moyens de multiplication de l'individualité* (1851)].«[2] Diese Linie wird von Rimbaud aufgenommen und fortgesetzt, wenn er in den *Voyant-Briefen* programmatisch den Entschluß verkündet, mit allen ihm zur Verfügung stehenden Mitteln (›par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens‹) ›ekstatisch‹ aus sich herauszugehen (›Je est un autre‹.). Als Bild und Ergebnis einer solchen Bemühung um Ekstase, die sich vornehmlich in einer kühnen, entfesselten Metaphorik äußert, wäre *Le Bateau ivre* zu nennen oder auch die eher experimentell, fast etüdenhaft durchgespielten Möglichkeiten einer speziellen Form der Metaphorik, der Synästhesie, in *Voyelles* und in *L'étoile a pleuré rose*.

Zum anderen bezieht Baudelaire als neue Bereiche Erscheinungen der modernen Gesellschaft, des modernen Großstadtlebens, mit Vorliebe dessen tabuisierte Bereiche wie Prostitution, Drogen und Alkohol, Elend, Krankheit, Tod und Verwesung in seine Dichtung ein. Nicht etwa weil ihm der Stoff ausgegangen wäre, nachdem die traditionellen poetischen ›Domänen‹ bereits in festem Besitz waren (wie ihm Sainte-Beuve diese ›unmoralische‹ Themenwahl vor Gericht zu rechtfertigen vorschlug[3]), sondern weil er auf diese Weise ein ›wahreres‹ Bild von der Wirklichkeit seiner Zeit zu geben hofft. Eine zusätzlich unerschöpfliche Skala musikalischer Indizierungen von Seelenzuständen, Kookkurrenzen und Ikonisierungen erweitern und verändern die Wirklichkeits-sicht auf allen semantischen Stufen: Synästhesien variieren die vorsemantische Stufe der Perzeptionsgewohnheiten[4], die metaphorische Überbrückung immer unerwarteterer Korrespondenzen bringt grundsätzliche Kategorien menschlichen Denkens und menschlicher Sprache ebenso in Fluß wie sie konventionelle Vorstellungsschablonen auflöst, seien diese nun literarisch oder ›allgemein ideologisch‹ fixiert, zu Themen wie Liebe, Dichtertum, Religion, Politik und Gesellschaft. So führt Rimbaud auch mit seinen komplexen Modellen eine Entwicklung fort, wie sie sich schon in der semantischen Vielschichtigkeit der *Spleen*-Gedichte oder etwa in *Le Cygne* ankündigt.

Die Unterschiede zu Th. Gautier und seinen Fortsetzern im Kreis der Parnassiens sind trotz aller Verflechtungen nicht zu übersehen. Ihre Gedichte sind scheinbar (weil meist nicht eigens ein explizites Tenor-System erscheint) und auch der L'art-pour-l'art-Theorie nach absolute poetische Modelle, die Wirklichkeitsausschnitte, vorwiegend solche aus heroisch-exotischer Vergangenheit, poetisieren und die angeblich ohne Verweisfunktion ›einfach schön‹ sein sollen.[5] Historische Stoffe und gegenwärtige Ausnahmesituationen werden dekorativ idealisiert. Metaphern treten allgemein hinter den Metonymien zurück, kühne Metaphern werden erst recht vermieden und die ganze poetische Kunstfertigkeit wird auf eine möglichst harmonische und raffinierte Sekundärstrukturierung verwendet, wie sie sich auch in der Wiederbelebung komplizierter mittelalterlicher und barocker Gedichtformen (etwa des Triolets durch Banville) zeigt, die aber kaum neue Sinnbildungsmöglichkeiten eröffnet. Ausgehend vom Ideal der »impassibilité« dient die Musikalisierung nicht zur Indizierung

und Ikonisierung eines reichen und kontrastiven Seelenlebens wie etwa bei Verlaine oder in den *Derniers vers* Rimbauds, sondern einer gleichmäßigen Hochgestimmtheit bzw. moderiert resignativer Niedergeschlagenheit.

Die Zurückdrängung modellverändernder Metaphorik ist darin begründet, daß es den Parnassiens ja gerade nicht um die kategoriale ›Diabolie‹, nicht um die Verunsicherung oder gar Zerstörung gängiger Wirklichkeitsmodelle ging, sondern um eine Flucht vor der Verunsicherung und den Enttäuschungen der Wirklichkeit in eine angeblich exemplarische Vergangenheit bzw. »unverdorben« Exotik, in ein künstliches Reich der Harmonie. So schreibt M. Du Camp über Gautier: »Secoué de toutes parts, ne sachant comment faire face à de redoutables exigences, voulant échapper à la meute des ennuis qui aboyaient sur son chemin, il s'en alla dans le pays invisible, fait de lumière et de parfums, où l'on oublie les soucis de ce bas monde en cueillant les fleurs de la poésie.« [6]

Allerdings kann man diese L'art-pour-l'art-Texte auch als exemplarische, aber gleichzeitig pessimistisch rückwärtsgewandte Alternativ-Bilder zu einem unausgesprochenen, aber impliziten Tenor, dem moralischen Zustand der zeitgenössischen Gesellschaft unter dem Bürgerkönigtum und unter dem Zweiten Kaiserreich sehen. [7] Einzelne programmatische Gedichte pflegen zu Beginn einer Sammlung – etwa das Sonett *Préface* zu Gautiers *Emaux et Camées* – oder wie Leconte de Lisle's *Solvat seclum* am Schluß der *Poésies barbares* sehr wohl direkt auf den Kontrast zur zeitgenössischen Wirklichkeit hinzuweisen und die Poesie als ängstlichen Rückzug in eine sorgfältig von der Außenwelt abgeschirmte ideale Traumwelt zu belegen: »Comme Goethe sur son divan/A Weimar s'isolait des choses/Et d'Hafiz effeuillait les roses, // Sans prendre garde à l'ouragan/ Qui fouettait mes vitres fermées, / Moi, j'ai fait Emaux et Camées.« (Gautier, *Préface*) Die offizielle Anerkennung, die Gautier im Gegensatz zu Baudelaire im Zweiten Kaiserreich von höchster Stelle zuteil wurde, läßt die Vermutung zu, daß diese sich ›unnütz‹ gebende Poesie als durchaus nützlich in der Gesamtökonomie des gesellschaftlichen Systems angesehen wurde.

Es war also nicht nur die Enttäuschung über die schließlich doch nur dem Fortschritt des verachteten Nützlichkeitsdenkens dienenden Revolutionen von 1830 und 1848, die das L'art-pour-l'art-Ideal festigte; es ist eine grundsätzlich verschiedene Vorstellung vom Dichter und der Funktion der Dichtkunst die etwa Gautier oder Banville von Rimbaud oder erst recht von Lautréamont trennt. Selbst wenn man einer gewissen kokettierenden Übertreibung Rechnung trägt, kann man sich kaum einen größeren Kontrast zu Rimbaud, dem jugendlichen Ausreißer und rastlosen Wanderer, der die »assis« mit beißendem Spott übergießt, denken als das trotzig übertreibende Selbstporträt Gautiers, das dieser schon 1833 (zweiundzwanzigjährig!) im Vorwort seines *Albertus* zeichnet und in dem er sich als an Politik uninteressierten, kontemplativen ›Stubenhocker‹ schildert:

»L'auteur du présent livre est un jeune homme frileux et malade qui use sa vie en famille avec deux ou trois amis et à peu près autant de chats. [...] Il n'a vu du monde que ce que l'on en voit par la fenêtre, et il n'a pas eu envie d'en voir davantage. Il n'a aucune couleur

politique; il n'est ni rouge, ni blanc, ni même tricolore; il n'est rien, il ne s'aperçoit des révolutions que lorsque les balles cassent les vitres. Il aime mieux être assis que debout, couché qu'assis. [...] Il fait des vers pour avoir un prétexte de ne rien faire, et ne fait rien sous prétexte qu'il fait des vers.» [8]

Die Schule des L'art-pour-l'art und ihre Fortsetzerin, der sogenannte Parnasse, hatte sich als Gruppe von Poeten mit ähnlichem sozial-kulturellen Hintergrund (Herkunft, Ausbildung etc.) [9] und gemeinsamen politischen Erfahrungen mit den bestehenden politischen Verhältnissen arrangiert, indem sie jegliches Engagement, für die »Bourgeois« wie auch für das »Volk«, ablehnten. Rimbaud, der aufgrund seines Alters und seiner Außenseiterposition (bäuerliches Bürgertum, Provinz) noch gar keinen festen Platz innerhalb des sozialen und kulturellen Feldes gefunden hatte, versuchte, sich zunächst diesem das Zweite Kaiserreich literarisch dominierenden Dichterkartell anzuschließen. Angesichts der Hoffnungen auf einen radikalen politischen Umschwung am Ende des Second Empire und vor allem während der Commune de Paris trat jedoch sein Ehrgeiz, sich mit Hilfe Banvilles im *Parnasse contemporain* gedruckt zu sehen, zurück und machte einer eher kritischen Einstellung gegenüber dem »immer noch geliebten« Meister Platz (*Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs...*). [10]

Die Ereignisse vom Sommer 1870 bis zum Frühjahr 1871 hatten schon vor dieser Satire auf den Parnasse vom Juli 1871 das schon in *Le Forgeron* (vermutlich Frühjahr/Sommer 1870) erkennbare und im ersten *Voyant-Brief* (vom 13. 5. 71) programmatisch formulierte politische Engagement verstärkt. Auf verhältnismäßig wenige Gedichte nach parnassischem Muster (*Soleil et Chair*, *Ophélie*, *Bal des pendus*) folgen solche, in denen er sich eher verhalten mit zeitgenössischen Problemen auseinandersetzt (*Les Effarés*, *Le Dormeur du val*), gleichzeitig mit Texten, in denen politische und gesellschaftliche Zustände aggressiver, mit karikaturistisch verzerrender Satire kritisiert werden bzw. die Dichtung einzelner Parnassiens und die dahinter stehende Wirklichkeitssicht parodiert wird.

In diesem Zusammenhang darf neben satirischen Texten aus dem engeren Bereich der Lyrik wie den Invektiven V. Hugos gegen Napoleon III. (etwa in den *Châtiments*) eine Gruppe von Texten nicht unerwähnt bleiben, deren Wirkung auf Rimbaud als gesichert gelten darf [11]: die oppositionelle Presse. Im Gegensatz zur gesellschaftlichen und politischen Problemen gegenüber abstinenter und evasiver Parnasse-Lyrik, deren (rares) soziales Engagement sich in moralisierenden Mitleidsappellen (vgl. etwa Rimbauds *Les Etrennes des orphelins*) erschöpfte [12], war die publizistische Opposition gegen Napoléon III. sehr rege. Seit der Mitte der 60er Jahre, als der politische Niedergang des »Großneffen« immer offensichtlicher wurde (Sadowa-Königgrätz 1866, das mexikanische Fiasko 1867), und besonders nach der gegen seinen Willen erzwungenen Lockerung der Pressegesetze (9. 3. 1868), vermehrten sich die meist mit bissigen Karikaturen verzierten satirischen Blätter. In der Mehrzahl waren die von Autoren wie H. de Rochefort, J. Vallès oder E. Vermersch herausgegebenen

Zeitungen sehr kurzlebig, denn die Strafverfolgungsbehörden zeigten sich bei der Ahndung von Beleidigungen des Monarchen und der Regierung sowie von angeblichen und tatsächlichen Anstiftungen zum Aufruhr sehr eifrig [13].

Daß neben dieser satirisch-pamphletären Redeflut der Dichter-Journalisten die karikaturistische Illustration eine bedeutende Rolle spielte und als wichtiges ästhetisches Phänomen Beachtung fand, wird unter anderem von dem Interesse bezeugt, daß Baudelaire der Karikatur in den in *Curiosités esthétiques* (1868) gesammelten Artikeln entgegenbrachte. [14] Er konnte Rimbaud auch als Vorbild für seine parodistische Tendenz dienen: Baudelaire führt nicht nur die romantische Tradition des ›alternativen‹ Wissens fort, welche das sowohl durch das theologische als auch das positivistische Denken eingeengte Wissen durch ›magische‹, imaginative Kräfte und ›ekstatische‹ Wahrnehmungen erweitert und brachliegende geistige Kräfte des Menschen befreit, sondern er unterwirft traditionelle Themen einer kritischen Neubearbeitung, schreibt bekannte literarische Modelle demonstrativ um. Dies gilt für einzelne Gedichte, die die traditionelle Bewertung dem Zwischentitel *Révolte* gemäß ›umkehren‹ (z. B. *Le Reniement de saint Pierre, Abel et Caïn*), oder auch für ein Gedicht wie *Une Charogne*, wenn man es auf dem Hintergrund der unzähligen Gedichte liest, die die ewige Schönheit des weiblichen Körpers verherrlichen, – als auch (der Titel weist darauf hin) für seine berühmte Gedichtsammlung insgesamt. Wenn er dem (durch einen Staatsstreich etablierten) Zweiten Kaiserreich zu seiner »illustration« [15] nicht eine der üblichen ›Blütenlesen‹ offeriert, sondern einen Strauß *Blumen des Bösen*, so dienen diese nicht der Verherrlichung (illustration), sondern einer kritischen Bestandsaufnahme, kurz: sie sind eine zweischneidige »Illustration« der Gegenwart mit einer parodistischen Note gegenüber der vorher und gleichzeitig ›blühenden‹ Lyrik.

Im nächsten Umkreis Rimbauds wird die Verbindung von Karikatur und Parodie durch das *Album zutique* [16] bezeugt. Dieses ›Tagebuch‹ einer lockeren Künstlervereinigung der Rive gauche, der zeitweilig auch Rimbaud und Verlaine angehörten, besteht aus karikierenden Zeichnungen und Gedicht-Texten, in denen sich die Autoren gegenseitig bzw. nicht zu ihrem Kreis gehörende poetische Berühmtheiten in aggressivem bis harmlosem Ton parodieren.

Mit den satirisch-karikaturistischen und parodistischen Gedichtformen verfolgen wir den Strang in der poetischen Entwicklung Rimbauds, der neben und vielfach verknüpft mit dem Fortschreiten von der versifizierten Ideologie über die einfachen zu den komplexen poetischen Modellen schließlich zu denjenigen Texten führt, in denen die sekundäre (parodistische, jedoch nicht unbedingt lächerliche), freie Nutzung bekannter literarischer Modelle einen wesentlichen Beitrag zur Komplexität der Texte leistet. Wir versuchen, Grade der Bewußtheit und Offensichtlichkeit auszumachen, mit der vorgängige Wirklichkeitsmodelle, seien sie nun poetisch oder nicht, in Rimbauds Texten verwendet und umgeschrieben werden.

Da jedes Gedicht auf der Basis bereits bestehender Modelle aufbaut und auf ihrem Hintergrund in seiner Differenzqualität wahrgenommen wird, könnte

man, wenn man den Begriff der Parodie sehr weit faßt, allen poetischen Modellen, wenn sie nicht auf bloße Wiederholung und Bestätigung angelegt sind, je nach dem Grad ihrer Übereinstimmung bzw. ihrer Differenz einen latent bis offensichtlich parodistischen Charakter zusprechen. Sie haben alle eine destruktive Komponente gegenüber Vorgänger- und Konkurrenzmodellen, die aber als neues poetisches Modell immer gleichzeitig mit einer konstruktiven verbunden ist. Wir unterscheiden folgende Typen:

1) *Traditionelle (einfache) poetische Modelle* bieten eine mehr oder weniger neue, vielleicht sogar alternative Sicht der Dinge, ohne sie ausdrücklich bzw. durch eindeutige Hinweise im Text gegen andere Modelle abzusetzen. Sie sind in erster Linie konstruktiv. Der Vergleich mit anderen bleibt dem Willen des Lesers, die Vergleichsmöglichkeiten bleiben dessen Bildungshorizont überlassen. *Le Dormeur du val* etwa ist nicht in erster Linie darauf angelegt, im Leser andere Fassungen des gleichen Themas zu aktualisieren. Sein Text kann jedoch Anreize dazu geben, sich beispielsweise eine der zeitgenössischen idyllisch-verklärenden Darstellungen eines Gefallenen zu vergegenwärtigen und das poetische Modell Rimbauds dagegen abzusetzen.

Die poetische Form allein schon hebt zwar durch die zusätzlichen Strukturierungen den Modellcharakter der Wirklichkeitsabbildung hervor, jedoch nur relativ schwach, solange es sich um ein ›realistisches‹, den geltenden Normen der Wirklichkeitsverarbeitung konformes Gedicht handelt. Von den Merkmalen eines Modells steht der Abbild-Charakter im Vordergrund, in dessen Dienst die poetischen Strukturen vornehmlich stehen; das Verkürzungs- und das pragmatische Merkmal sind zwar notwendig vorhanden, werden aber nicht betont.

2) Das ändert sich, wenn das Verkürzungsmerkmal unübersehbar als Verzerrung hervorgehoben wird. Die *Karikatur* stellt einzelne Elemente und ihre Relationen gegenüber den üblichen (›realistischen‹) Proportionen grob verzerrt und oft zusätzlich in ungewöhnlicher, (im Unterschied zur Metapher) lächerlicher bis grotesker Kombination dar. Dem Leser/Betrachter muß zum Verständnis der Karikatur ein ›normales‹ (oder zumindest ein vergleichbares) Vor-Bild bekannt sein. Denn auf dieses Vor-Bild bezieht sich der karikierende Text (Bild), ohne es könnte das übertriebene Verkürzungsmerkmal des neuen Modells, die Verzerrung und das damit verbundene Lächerlich-Machen gar nicht als solches erkannt werden. Der Karikatur-Effekt der spießigen Donnerstags-idylle eines kleinstädtischen Promenadenkonzerts in *A la musique* ist gebunden an eine ›weniger übertriebene‹ Vorstellung einer solchen oder ähnlichen Szene auf Seiten des Rezipienten, *Les Assis* an eine Vorstellung von Bibliotheksbenutzern.

Das Hervorheben einzelner Elemente dient der Sicherung des kommunikativen Effekts und gründet sich auf eindeutige und ostentative ideologische Stellungnahmen: läßt der Text von *Les Effarés* (in unserer Terminologie ein einfaches poetisches Modell) bei einer Verweigerung des vom Text angebotenen metaphorischen Prozesses durch den Leser, bzw. bei einer ›unpolitischen‹, ›absoluten‹ Rezeption, noch die Einvernahme in verschiedene ideologische

Systeme und verharmlosende Deutungen zu, so hat Rimbaud in *Les Pauvres à l'église* solche durch eine karikaturistisch-satirische Gestaltung ausgeschlossen.

Dieser Gedichttyp der Karikatur nimmt im Werk Rimbauds seit dem Sommer 1870 signifikant zu (*A la musique*, *Le Mal*, *Rages de Césars*, *Les Assis*, *Les Pauvres à l'église*), während sich Rimbaud in der Zeit historischer Umwälzungen Möglichkeiten für eine politische Wirksamkeit der Lyrik zu bieten scheinen. Gleichzeitig schreibt Rimbaud jedoch auch auffällig viele parodistische Gedichte.

3) Diese *Parodien* stellen die Muster einer neuen, »objektiven« Lyrik dar, wie sie Rimbaud in den *Voyant-Briefen* fordert. Das »Neue«, das er dort mit allen Mitteln zu erreichen sucht, besteht, den eingefügten Gedichten nach zu schließen, zunächst einmal in einer kritischen Auseinandersetzung mit dem Alten, einschließlich der im *Parnasse contemporain* kanonisierten Lyrik. Denn die Parodie verzerrt nicht, wie die Karikatur, ein »allgemein verbreitetes« Modell, sondern ein bereits literarisch (bzw. ikonographisch) fixiertes und meist mit einem bestimmten Autorennamen verbundenes. Sie bringt dadurch eine zusätzliche intertextuelle Ebene ins Spiel, die die Komplexität des poetischen Modells steigert. Der Dichter gestaltet nicht nur einen Wirklichkeitsausschnitt anders (neuartig, originell oder wie immer man das nennen mag), sondern er bezieht sich auf eine frühere literarische Fassung, zu der die Neufassung in einem Kontrast steht, der die alte der Lächerlichkeit preisgibt und der Kritik unterwirft. Die Parodie stellt damit nach dem einfachen poetischen Modell und der Karikatur eine weitere Stufe in den Möglichkeiten dar, die besondere Modellhaftigkeit eines poetischen Textes ins Bewußtsein zu heben.

Die Parodie verweist im bzw. durch den Text selbst auf ihre literarische Vorlage, die also ähnlich dem Tenor einer Metapher »präsent« ist: das kann durch die Abwandlung eines Titels, durch die übertriebene Wiederholung eines stilistischen Merkmals (Wortschatz, Satzbau etc.), durch Übererfüllung traditioneller Normen (überreiche Reime, überregelmäßiger, »leiernder« Rhythmus), durch die antithematische<sup>[17]</sup> Bearbeitung eines Themas, kurz: durch jegliche Art von offensichtlichem Kontrast zwischen Modell und Original geschehen, der das Original verzerrt und dadurch der Lächerlichkeit preisgibt.

Diese Vorlage kann aus einem einzigen, signierten Text bestehen (*Chant de guerre parisien* parodiert Coppées *Chant de guerre circassien*, *Mes petites amoureuses* Glatignys *Les petites amoureuses*) oder aber auch auf eine ganze ikonographische Tradition verweisen (für die Bedeutung des Gedichtes *Vénus anadyomène* ist es nicht so entscheidend, ob das Vor-Bild nun dasjenige von Botticelli ist oder ob es von einem anderen Künstler oder Literaten stammt) oder auf eine einigermaßen umgrenzbare Gruppe von Texten (etwa die Parodie auf die Wiederbelebung des Triolets durch Banville mittels der Trioletform von *Le Coeur supplicié* oder auf die religiösen Dichtungen mit dem Titel *Elévations* durch *Accroupissements*).

Diese Gedichte können ohne Kenntnis bzw. unter Vernachlässigung der parodierten Vorlagen aufgrund der meist antithematischen Verzerrung auch als

Karikaturen gelesen werden, jedoch kann dann im Einzelfall die ideologie- und literaturkritische Bedeutungsebene verloren gehen, die die Parodien im Zusammenhang des zweiten *Voyant-Briefes* (15. 5. 1871) zweifellos haben. Die Wahl der Trioletform für *Le Coeur supplicié* etwa bleibt ungedeutet oder es kommt zu so eigenartigen Mißverständnissen eines poetischen Modells wie im Fall von *Mes petites amoureuses*, deren »Original« mit einiger Sicherheit eben nicht irgendwelche reale Geliebte Rimbauds waren, sondern das von Glatigny publizierte poetische Modell, so daß eine biographische Deutung den Sinn des Gedichtes verfehlt.

Die Komponenten der literarischen Parodie, der Bezug auf ein bereits vorhandenes literarisches Modell und gleichzeitig die Schaffung eines neuen, ließen die russischen Formalisten die Parodie als einen Musterfall literarischer Evolution allgemein betrachten.[18] Da sie eher an der konstruktiven Seite der Modellveränderung, an der Weiterentwicklung literarischer Verfahren[19] interessiert waren, traten die destruktiven Auswirkungen der Parodie auf die vermittelten Inhalte, d. h. die komische Wirkung karikierender Verzerrung und das Der-Lächerlichkeit-Preisgeben zurück.[20] Für Rimbaud – und darin dürfte er sich von den meisten seiner Kollegen kaum unterscheiden – sind jedoch die in der Parodie mechanisierten poetischen Verfahren nur insofern interessant, als sie Ausdruckselemente einer bestimmten, in seinen Augen kritikwürdigen Wirklichkeitssicht sind.

Um die eher destruktiven von den dominant konstruktiven Entwicklungsstufen in Rimbauds Lyrik besser trennen zu können, halten wir in unserer Terminologie das kritische bis destruktive, ins Lächerliche ziehende Element fest, das die Parodie mit der Karikatur gemeinsam hat, im Unterschied zu derjenigen Art von (moderner[21]) Parodie, die sich zwar auch auf einen literarischen Text bezieht, diesen aber nicht unbedingt lächerlich macht, und die wir *freie sekundäre Nutzung* nennen werden.

Doch so weit ist Rimbaud 1870/71 noch nicht. In seinem revolutionären Elan gegen alles Etablierte und mit der ideologischen Überzeugung einer von ihm erkannten Wahrheit bevorzugt er die gezielte, aggressive Destruktivität der Karikatur und der Parodie, das was Baudelaire im Gegensatz zur interesselosen »absoluten« Komik (zum »Grötesken«) »comique significatif« bzw. »comique féroce« nennt.[22] Die komische Wirkung entsteht dadurch, daß wie in der Metapher und dem Witz[23] mit einer Art semantischer Anomalie, mit einer »Unstimmigkeit zwischen den beiden Ebenen« (der Parodie und ihres Originals)[24] gearbeitet wird, die jedoch im Witz eine gegenüber der Metapher spezifische psychische (und soziale) Wirkung aufweist. Während die Metapher durch die Spannung zwischen inkompatiblen Bildbereichen in erster Linie kreative Fähigkeiten freisetzt, wirkt die Karikatur und die Parodie eher befreiend von vorhandenen Zwängen. Denn die das Lachen hervorrufende Inkompatibilität bezieht sich auf die ungewöhnliche Verbindung von Elementen, die zum »Ensemble der im Augenblick erlaubten Denk-, Verhaltens- und Sprachmöglichkeiten«[25], und zwar mit Vorliebe auf solche, die zu den fraglos aner-

kannten, unantastbaren bzw. tabuisierten Bereichen einer Gesellschaft (z. B. Logik, Moral etc.) gehören.

Für diese Stufe eindeutiger politischer Überzeugungen Rimbauds mag Lotmans Feststellung gelten, daß, um überhaupt zu einer kritischen Distanz zu kommen, hinter einem parodierten immer ein Wirklichkeitsmodell stehen müsse, das »wahrer« und bereits »extratextuell« in der »Literatur [...] vorhanden und dem Leser bekannt sein« [26] müsse. So erlaubt es Rimbaud die im Anschluß an Proudhons berühmten Ausspruch »Dieu c'est le mal« gewonnene und auch dem zeitgenössischen Leser bekannte Überzeugung, den allgegenwärtigen Lieben Gott seiner Väter (Mutter) und des Religionsunterrichts blasphemisch zu karikieren als ein verschlafenes, mitleidloses und grausames Ungeheuer. »Wahrer« braucht ein solches kontrastierendes, die Parodie ermöglichendes Wirklichkeitsmodell jedoch allenfalls aus der Sicht des Parodierenden zu sein, und ob es immer schon extratextuell literarisch fixiert zu sein braucht, ist fraglich. Es sind durchaus Parodien denkbar, die Verzerrung und »wahreres« Wirklichkeitsmodell in ein und demselben Text zum Ausdruck bringen. So verbindet Rimbaud in *Chant de guerre parisien* die parodistische Zerstörung des einen (regierungsoffiziellen) Modells (der Bürgerkrieg als frühlingstfestliches Geschenk der Regierung) simultan mit der Konstruktion eines neuen (»die Wahrheit« über die grausame Niederschlagung der Commune).

Ein solches Gedicht bietet Ansätze zu einer poetischen Textkonstitution, die die Vorteile der beiden angesprochenen Entwicklungsstränge verbindet und gleichzeitig deren »Nachteile« reduziert: Kühne Metaphorik und komplexe poetische Modelle eröffnen unendliche kreative Möglichkeiten, sind aber in den Augen eines »engagierten« Poeten wie Rimbaud der Gefahr ausgesetzt, als absolutes Spiel betrieben und, selbst wenn sie es nicht sein wollen, als solches rezipiert zu werden: die Karikatur und die Parodie ihrerseits zentrieren zwar die Kritik, bleiben aber leicht rückwärtsgewandt und destruktiv, solange das Lächerlichmachen überwiegt.

Die freie sekundäre Nutzung bekannter literarischer Wirklichkeitsmodelle, d. h. nicht nur das Anspielen auf sie, sondern ihre Verwendung und Bearbeitung in praesentia (der biblische Sintflutbericht in *Après le Déluge*, das Märchen in *Conte*), erlaubt es Rimbaud, sich unter Verzicht auf das Lächerliche für den Leser erkennbar mit traditionellen Modellierungen kritisch auseinanderzusetzen und mit Hilfe kühner Metaphorik und komplexer Modellbildung, die eine sehr freie Wiederverwendung und Umfunktionierung von Bausteinen zerstörter Modelle einschließt, den Sinnschöpfungsprozeß »ernsthaft« über die Destruktion zur Konstruktion voranzutreiben. [27]

In der Zeit bissiger Karikaturen und Parodien ist es überraschend, daß eine Gruppe von Gedichten von destruktiven Tendenzen und komischen Effekten weitgehend freigehalten wird, nämlich diejenigen, die persönliche Gefühle und Erlebnisse des Autors zum Thema haben (*Première Soirée*, *Roman*, *Rêvé pour l'hiver*, *Au Cabaret-Vert*, *La Maline*, *Ma Bohème*). Allenfalls klingen ein paar distanzierte Töne an (z. B. in *Roman*: »On n'est pas sérieux, quand on a dix-sept



ans«) oder das Gedicht wird von einer selbstironischen Pointe gegenüber der eigenen Schwärmerei gekrönt (die desillusionierende Schlußfrage Ninas in *Les Reparties de Nina*).

Dieses Phänomen läßt sich nicht nur mit der allseits bekannten Neigung erklären, den anderen gegenüber kritisch, sich selbst gegenüber aber nachsichtig zu sein, sondern eher mit der Vorstellung, daß der Zugang zu den eigenen Gefühlen und Erlebnissen noch nicht durch vorgeformte Schemata verbaut, daß so etwas wie eine unmittelbare Darstellung dieser Bereiche noch möglich sei. Eine Fortsetzung wird diese Linie aufgrund ihres emotiven Charakters konsequenterweise in der verstärkten Musikalisierung finden, wie sie die *Derniers vers* aufweisen.

Rimbauds Durchgang durch die Stufe der Parodie und später das »musikalische Experiment« der *Derniers vers* stellt die Erprobung und Überwindung zweier extremer poetischer Möglichkeiten dar: Einerseits die kritische Fixierung auf das Alte, semantisch bereits Festgelegte und andererseits die von Verlaine vertretene und von Mallarmé konsequent zu Ende gedachte Vorstellung von der Möglichkeit einer die semantischen Modellstufen ausschaltenden, sie umgehenden suggestiven »Teilhabe« an der äußeren und inneren Welt des Dichters mittels einer zur Musik gewordenen Sprache. Die Synthese dieser beiden Extreme, die freie sekundäre Nutzung »alter« Modelle und die kühne metaphorische Um-Schreibung verbunden mit den erweiterten Möglichkeiten »sekundärer« poetischer Strukturierung erlaubt eine über vorhandene »Bilder« vermittelte Auseinandersetzung mit Wirklichkeit, die den Glauben an eine »wahrere« Erfassung von Welt und an über sie hinausweisende utopische Entwürfe nicht aufgibt.

Hierin ist Rimbaud Lautréamont gegenüber geradezu »altmodisch«, selbst wenn sich die Texte der beiden Dichter teilweise ähneln. Während Lautréamont mit seiner »poétique du cauchemar« die »crétinisation« des Lesers anvisiert, indem er die Parodie so generalisiert, daß er den Rezipienten immer im unklaren darüber läßt, was er ernstzunehmen hat und was nicht, bzw. daß er ihn dazu bringt, nichts mehr ernstzunehmen [28], hat Rimbaud noch über die *Voyant-Briefe* hinaus bis in die spätesten Texte den Glauben, dem Leser ein »objektiveres« Bild von der Welt und einen Sinn vermitteln zu können. Auch Rimbaud stürzt sich in die »désintégration des notions« und die »subversion du matériel verbal« [29], doch werden sie bei ihm durch das Bemühen ergänzt, über diesen eher negativen Prozeß hinaus Begriffe und Wirklichkeitsmodelle umzuschreiben, das Zeichenmaterial durch die Ausnutzung aller Sprachstrukturen zu ordnen und ihm dadurch neue Bedeutungsmöglichkeiten zu eröffnen. Lautréamonts berühmt-berichtigte mit »beau comme . . .« einsetzenden Vergleiche sind dagegen als eine ironisch gebrochene »Masche« eine Parodie auf das metaphorische Verfahren und seine kreativen Möglichkeiten. [30] Maldorors abruptem und völlig unmotiviertem Wechsel zwischen Liebe und Haß, zwischen menschlicher Güte und sadistischer Grausamkeit fehlt die utopische Dimension Rimbauds, wie man sie trotz aller zerstörerischen Elemente in *Une saison en enfer* oder in einzelnen *Illuminations* wie *Après le Déluge* oder *Barbare* findet

und trotz aller Resignation in *Conte* oder *Solde*. Denn die Aufzählung der aufgegebenen Ziele in den Texten des Abschieds von der Poesie und die Flucht nach Afrika sind Anzeichen für die enttäuschte Begeisterung, die es zwar nicht schafft, die Träume in die Wirklichkeit umzusetzen, und die daher die Poesie aufgibt, die diese Träume aber nicht unter sarkastischem Hohngelächter zerstört.

\* \* \*

Die Abfolge von der versifizierten Ideologie über das einfache zum komplexen poetischen Modell mit den Stadien der karikaturistischen und parodistischen bis zur freien sekundären Modellnutzung ist am Werk Rimbauds und dessen konkreter historischer Situation abgelesen. Da sich jedoch die einzelnen Stufen teils überlappen, teils parallel geführt werden, teils sich vermischen und ineinander übergehen, stellt diese Abfolge den abstrahierenden Versuch einer Systematisierung dar, der in Verbindung gebracht wird mit den poetischen Möglichkeiten der Textkonstitution allgemein und den davon im Frankreich des 19. Jh.s verwirklichten. Da sich die Entwicklung vielfältiger poetischer Spielarten bei Rimbaud sehr stürmisch, mit scheinbar abrupten Stilwechseln, innerhalb von nur etwa vier, fünf Jahren vollzieht (bei aller Unsicherheit der Datierungen im einzelnen ist sich die Forschung über den Zeitraum insgesamt, ca. 1869–1874, weitgehend einig) und außerdem in eine Zeit fällt, die für Frankreich weitreichende politische Entscheidungen bringt, an denen Rimbaud ausdrücklich und engagiert Anteil nimmt, sammeln sich in seinem Werk konzentriert wie unter einem Brennglas wichtige Entfaltungslinien der französischen Poesie des 19. Jh.s in enger Verbindung mit seinen persönlichen und politischen Hoffnungen und Enttäuschungen. Hinzu kommt seine Neigung zu extremen und radikalen Lösungen. Wenn er poetische Errungenschaften und Tendenzen der ersten Jahrhunderthälfte aufnimmt, so treibt er sie bis zur äußersten Konsequenz: etwa die Kühnheit der Metaphorik, die Destruktion der semantischen Struktur und die Komplexität der Modelle. Eine extreme Lösung ist schließlich auch der Verzicht, weiterhin poetische Texte zu schreiben und stattdessen die Abenteuerexistenz eines Kolonialhändlers zu führen.

Diese Betrachtungsweise von Rimbauds Werk bedingt die Auswahl der interpretierten Texte, die als repräsentative Beispiele für die Entwicklungsstufen der poetischen Auseinandersetzung Rimbauds mit der Wirklichkeit dienen. Dabei ergibt sich ein gewisses Übergewicht der frühen Texte (von 1870/71) gegenüber den seitherigen Stecken- oder besser Paradeponies der Rimbaud-Kritik wie *Une saison en enfer* und den *Illuminations*, das sich allerdings unserer Meinung nach aus zweierlei Gründen rechtfertigen läßt. Der eine ist eher äußerlich und beruht auf einem Bedürfnis nach ausgleichender Gerechtigkeit: diese Texte, zumal diejenigen mit zeitgeschichtlichem, politischem Bezug wurden aufgrund einer bestimmten Vorstellung davon, womit sich Poesie zu beschäftigen habe, seither stiefmütterlich behandelt. Der zweite, wesentlichere, liegt im vorliegen-

den Systematisierungs- und Neubewertungs-Versuch des Rimbaudschen Werks begründet: wenn für Rimbaud, wie es die *Voyant-Briefe* mit aller nur wünschenswerten Deutlichkeit formulieren, die Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit und der soziale Auftrag im Zentrum seiner dichterischen Bemühungen stehen und wenn sich die verschiedenen Stufen seines Werks als konsequente, von seiner Erfahrung bestimmte künstlerische Entwicklung im Dienste dieses Zieles deuten läßt, dann erhalten die frühen Gedichte, besonders die Karikaturen und Parodien unter ihnen, einen ganz anderen Stellenwert als seither, wo sie weitgehend als schülerhaftes Vorgeplänkel des ›eigentlichen Werks‹ abgehandelt wurden.

### 3.1. Von der versifizierten Ideologie zu den einfachen poetischen Modellen

Die poetischen Anfänge des fünfzehn-, sechzehnjährigen Rimbaud zeugen von einer verblüffend souveränen Beherrschung der poetischen Mittel seiner Zeit, sind jedoch gleichzeitig von einem Zwiespalt gekennzeichnet. Von einem Zwiespalt zwischen der Begeisterung für die Parnassiens und ihre Art zu dichten und einem romantischen, politisch demokratischen und fortschrittsbetonten Sendungsbewußtsein, das dem Grundtenor der Parnasse-Lyrik zuwiderläuft.

Als Beispiele mögen die ersten Gedichte dienen, die er an Th. de Banville in der Hoffnung schickte, im zweiten Band des *Parnasse contemporain* verewigt zu werden. Neben *Ophélie*, das in etwa dem Parnasse-Geschmack entsprochen haben dürfte, stellte Rimbaud die beiden Vierzeiler, die später den Titel *Sensation* erhielten und sein Glaubensbekenntnis *Credo in unam* (im allgemeinen steht der lange Text von *Credo in unam* unter dem Titel *Soleil et Chair* in den Texteditionen, obwohl die unter diesem Titel überlieferte spätere Fassung nur etwa die erste Hälfte des Gedruckten umfaßt!). Das überschwengliche, unmittelbar sinnliche Glücksgefühl und die Zukunftshoffnung von *Sensation* liest sich wie eine Herausforderung an die Adresse der ihren »beaux rêves défunts« und »chères reliques« [1] nachtrauernden, desillusionierten Parnassiens. Coppée ruft beispielsweise in seinem oft als Quelle für *Sensation* genannten Gedicht *Vers le passé* eine ganz ähnliche Szene in Erinnerung, jedoch unter umgekehrtem Vorzeichen. Während Rimbaud in seinen beiden kurzen Strophen keinen Gedanken an die Gegenwart, geschweige denn an die Vergangenheit verschwendet und sich sein zukünftiges Glück ausmalt, kramt der junge Coppée mit gut zwanzig Jahren schon wortreich im »Reliquienkästchen« (*Le Reliquaire* mit Gedichten von 1864–1866 ist sein Erstlingswerk!) seiner verflogenen Träume von Glück und Liebe und bemitleidet sich seiner verlorenen Unschuld wegen selbst. [2]

In *Credo in unam* verbindet Rimbaud jedoch die aus der verachteten Gegenwart resigniert in eine idealisierte Antike flüchtende Nostalgie der Parnassiens mit dem revolutionär-demokratischen Fortschrittsglauben und der Liebesreli-

gion eines Michelet. Er tut damit etwas, was er in immer neuen Varianten immer wieder neu in Angriff nimmt: er versucht, festgefahrene ideologische Positionen und Gegensätze zu überwinden und neue Perspektiven aufscheinen zu lassen. Da in diesem als Glaubensbekenntnis firmierenden Text [3] die einzelnen Glaubensartikel jedoch nicht in einen narrativen Zusammenhang oder in ein Bild zusammengefügt und dem metaphorischen Prozeß unterworfen werden, sondern als Glaubensartikel aus verschiedenen Bekenntnissen nebeneinander zu stehen kommen, bleiben die Widersprüche weitgehend unvermittelt.

So wird der gegenwärtige Zustand der Menschheit nach dem Verlust des harmonischen, sinnenfrohen und glücklichen Menschseins in der Antike durch die Brille von Mussets *Rolla*, eines Leconte de Lisle oder Banvilles *Exil des dieux* als eine ›Verblendung‹ gesehen, die die Menschen durch den Sündenfall ihres (aufklärerischen) Zuviel-Wissen-Wollens selbst verschuldet haben (VV 33–34), und gleichzeitig wird die Begrenztheit der menschlichen Erkenntnisfähigkeit festgeschrieben (VV 104 ff.). Auf der anderen Seite wird aber gerade die Befreiung des Menschen von den Göttern, die Sprengung sämtlicher Fesseln des Geistes, die endgültige Abschaffung aller Geheimnisse (VV 111 ff.) und der Gott-Mensch der Gegenwart gefeiert (VV 65–71, 81–88). In dieser Perspektive wird die Schuld am (nur zwischenzeitlich) schlechten Zustand nicht etwa Voltaire (wie in *Rolla*) angelastet, sondern dem »knechtischen« Christentum (VV 46–53).

Die Rimbaud vorschwebende Verbindung zwischen der antiken Venus, dem antiken paradiesischen Zustand und der Vision einer ebenso paradiesischen Zukunft unter der Herrschaft einer allumfassenden Liebe, die die Selbstherrlichkeit und Vernunftgeleitetheit des Menschen bekräftigt [4], gelingt deshalb nicht, weil er zu diesem Zweck begrifflich festgelegte, klischeehafte Versatzstücke aus verschiedenen ideologischen Zusammenhängen wiederverwendet, ohne sie einem Um-Schreibungsprozeß und Einschmelzungsprozeß zu unterwerfen, wie er ihn später etwa in *Barbare* vornimmt, und ohne sie andererseits in einen logisch-systematischen Zusammenhang zu bringen. Die Ansätze zu einer neuen Modellkonstruktion bleiben den ›oberflächlichsten‹ Stufen, den ideologischen Systemen verhaftet. Die poetischen Strukturen dekorieren und illustrieren ideologische Aussagen (etwa »L'Homme est Dieu!«) und unterstützen so in erster Linie emphatisch die dominierende primäre semantische Struktur.

### *Le Forgeron*

Auch in *Le Forgeron* überwiegt noch die versifizierte direkte Rede, das diskursive Ausbreiten von Ansichten über Vergangenheit und Zukunft, aber sie sind in den narrativen Rahmen eines Historiengemäldes, eines im Gegensatz zu *Soleil et Chair* geschlossenen Bildes gebettet. *Le Forgeron* verbindet also die versifizierte *Ideologie*, die in Form der direkten Rede des Schmiedes das Gedicht dominiert, mit einem poetischen Modell. Die grundsätzlichen ideologischen Positionen des Textes treten erst durch den Vergleich mit anderen Fassungen des gleichen

Stoffes hervor und werden nicht *ex cathedra* verkündet. Diese Positionen unterscheiden ihn von seinen literarischen Vorbildern durchaus.

Solche Unterschiede werden übersehen von einer Kritik, die nur die »schamlose« stilistische Nachahmung V. Hugos im Auge hat und das Gedicht nur für eine »unoriginelle« Anklage gegen das Ancien Régime hält. [5] Gewöhnt an die wortreiche epische Lyrik der Romantik, die, was sie zu sagen hat, nicht nur bildhaft, sondern auch *expressis verbis* und in vielfacher Wiederholung verkündet, wird der bildhaft metaphorische Sinn des Gedichts gar nicht wahrgenommen.

Dabei gibt schon der Untertitel (*Palais des Tuileries, vers le 10 août 92* bzw. in der ersten Fassung *vers le 20 juin 1792*) trotz seiner zeitlichen Entfernung einen deutlichen Fingerzeig auf einen aktuellen Anlaß und die in Bezug auf die historische Situation Rimbauds metaphorische Bedeutung, die mit dem Rückgriff auf 1792 verbunden ist.

Am 20. Juni 1792 war eine aufgebrachte Volksmenge erstmals in die damalige Residenz des französischen Königs in Paris, die Tuileries, gewaltsam, aber ohne Blutvergießen eingedrungen, um ihn zur Rücknahme seines Vetos gegen zwei Dekrete der Nationalversammlung zu zwingen. Ludwig XVI. stellte sich schließlich in einem Saal der Menge, hörte die Beschwerden an, die der Wortführer, der Fleischer Legendre, vorbrachte und veranlaßte die Menge, ohne in der Sache nachgegeben zu haben, durch geschickte Gesten (er setzte sich ostentativ eine phrygische Mütze auf) und leere Versprechungen dazu, friedlich abzuziehen.

Nachdem der Ruf nach Absetzung des Königs immer stärker geworden war, hatte sich dieser am 10. August, dem Tag des zweiten Sturms auf die Tuileries, rechtzeitig mit seiner Familie in den Schutz der Nationalversammlung geflüchtet und den Befehl zur Verteidigung der Tuileries gegeben, wo es dann auch zu blutigen Zusammenstößen mit der Schweizer-Garde kam. Im Zusammenhang mit diesen Ereignissen wurde Ludwig XVI. abgesetzt und die Republik ausgerufen.

Der Untertitel des Fragments, die Reminiszenz Rimbauds an den 10. August 1792, den Tag der Absetzung Ludwigs XVI. und die darauf folgende Abschaffung der Monarchie ist im Jahre 1870 von brennender Aktualität. Die außen- und innenpolitischen Niederlagen Napoleons III. haben sich in den letzten Jahren gehäuft und die republikanische Opposition wächst. In diesem Licht läßt sich die Datierung der im Gedicht geschilderten Ereignisse des 20. Juni 1792 (erster Sturm des Volks auf die Tuileries, direkte unblutige Konfrontation mit dem König) auf den 10. August 1792 (zweiter Sturm auf die Tuileries; vorherige Flucht des Königs in die Nationalversammlung; *Déchéance du Roi*), durchaus als ein Kunstgriff deuten, das künstlerisch Wirkungsvolle, das direkte Tête-à-tête des Königs mit dem Volk, mit dem historisch Bedeutsamen, der Abschaffung der Monarchie, zusammenzuspannen – zumindest aber ist das ›Versehen‹ der Datenverwechslung deutbar.

Wie weit Rimbaud in der fiktiven Anpassung der historischen Ereignisse an seine Gegenwart geht, macht ein Vergleich mit zwei damals weit verbreiteten historischen Darstellungen der französischen Revolution deutlich, derjenigen des bürgerlichen Republikaners A. Thiers, des späteren Ministerpräsidenten

der 3. Republik, und der J. Michelets. [6] Die Erwähnung der moralischen und physiologischen »ivresse« (V. 2) und des Hungers der Bevölkerung (V. 116), die in direkter Rede wiedergegebene Ansprache des Metzgers Legendre an den König und die ungehörliche Anrede mit »Monsieur« (V. 14) sprechen dafür, daß sich Rimbaud bei der Schilderung der äußeren Vorgänge, die sich bei beiden Geschichtsschreibern sehr ähnelt, eher an Michelet hielt. [7] Auf jeden Fall steht er in der *Deutung* der Ereignisse näher bei Michelet als bei Thiers, obwohl er selbst über jenen in einem entscheidenden Punkt hinausgeht. Dieser sowohl für die Bewertung der Ereignisse durch den Historiker, wie auch für den die Ereignisse aktualisierenden Dichter entscheidende Faktor besteht in der Rolle, die er dem Volk bei den Vorgängen zuweist, die schließlich zum Sturz der Monarchie führen. Für den bürgerlichen Thiers ist der Fall klar, für ihn besteht der »parti populaire« aus ihren Repräsentanten (Robespierre, Danton, Santerre, Legendre, Pétion etc.), die die mehr oder weniger ziellose Masse (»populace«) in ihrem Sinn lenken. Für Michelet dagegen ist der alles bewegende Motor der Revolution »das Volk«, und sind es eben nicht die einzelnen Köpfe, nach deren Pfeife das Volk tanzt; ganz im Gegenteil, diese »Volksführer« müssen sich notgedrungen den sie überholenden Volksbewegungen unterwerfen. [8]

Rimbaud hat diese Deutung der Ereignisse übernommen und in Richtung auf eine wörtlich genommene »Demokratie« verstärkt. Das Gesetz des Handels liegt bei ihm völlig in der Hand des Volkes, während bei Thiers und Michelet der König noch einen gewissen Handlungsspielraum hat, den er auch nützt. [9] Doch während Michelet den Begriff »Volk« ziemlich extensiv verwendet (»je veux dire [. . .] une masse mêlée d'hommes de toute classe; militaires et non militaires, ouvriers et bourgeois, Parisiens et provinciaux«) [10] hat Rimbaud 1870 die Akzente eindeutig verschoben. Der Gegenspieler des Königs ist anonym und entpersönlicht, er ist mit seiner massigen Figur, seiner Kraft und Gutmütigkeit die allegorische Verkörperung des Volkes. Statt durch einen Namen, der ihm eine persönliche Führungsrolle im Sinne Thiers aufzwänge, ist dieser Gegenspieler wie das arbeitende Volk, das er repräsentiert, durch seine Arbeit, seinen Beruf bestimmt und wird in emphatischer Großschreibung schlicht »Schmied« genannt. Der Fleischer Legendre, dessen tatsächliche historische Rolle derjenigen des fiktiven Forgeron entspricht, wird jedoch nicht nur um seinen (den Träger historisch einmalig fixierenden) Namen gebracht, sondern Rimbaud ändert auch noch den ursprünglichen Beruf. Nicht weil dieser in einem Alexandriner zu brutal klänge, sondern um den »Forgeron« im Sinne der Etymologie des Wortes [11] als Werk tätigen, als »homo faber«, als den neuen die Welt durch Wissenschaft und Technik beherrschenden Menschen der Zukunft zu kennzeichnen:

»Oh! tous les Malheureux, tous ceux dont le dos brûle  
Sous le soleil féroce, et qui vont, et qui vont,  
Qui dans ce travail-là sentent crever leur front,  
Chapeau bas, mes bourgeois! Oh, ceux-là, sont les Hommes!  
Nous sommes Ouvriers. Sire! Ouvriers! Nous sommes

Pour les grands temps nouveaux où l'on voudra savoir,  
 Où l'Homme forgera du matin jusqu'au soir,  
 Chasseur des grands effets, chasseur des grandes causes,  
 Où, lentement vainqueur, il domptera les choses  
 Et montera sur Tout, comme sur un cheval!  
 Oh! splendides lueurs des forges! Plus de mal,  
 Plus! – Ce qu'on ne sait pas, c'est peut-être terrible:  
 Nous saurons! – Nos marteaux en main, passons au crible  
 Tout ce que nous savons: puis, Frères, en avant!  
 Nous faisons quelquefois ce grand rêve émouvant  
 De vivre simplement, ardemment, sans rien dire  
 De mauvais, travaillant sous l'auguste sourire  
 D'une femme qu'on aime avec un noble amour:  
 Et l'on travaillerait fièrement tout le jour,  
 Écoutant le devoir comme un clairon qui sonne:  
 Et l'on se sentirait très heureux; et personne,  
 Oh! personne, surtout, ne vous ferait ployer!  
 On aurait un fusil au-dessus du foyer . . . (V. 132–154)

Die Ausdrücke, mit denen Rimbaud die Volksmasse benennt, die sich ihrer politischen Macht erstmals in größerem Umfang bewußt bedient, machen klar, daß Rimbaud das noch von Michelet sozial sehr umfassend verstandene »peuple« auf einen ganz bestimmten Teil des Volkes einschränkt. Die Benennungen für das Volk [12], die auf dem sprachlichen Niveau der Herrschenden eindeutig negativwertig sind (»crapule«, »canaille«, »populace«, »gueux«), werden vom Forgeron vorsätzlich, mit provozierend zur Schau getragener Bewußtsein des eigenen Wertes durch vielfache Wiederholung betont. Darunter fällt besonders das lautlich expressive »crapule« auf, das als eine Art Refrain (»C'est la crapule«) ab Vers 112 gebraucht wird. Es ist Anklage an die Herrschenden, die das Volk zur »crapule« gemacht haben, und Ehrentitel der Unterdrückten zugleich. [13]

»C'est la Crapule,  
 Sire. Ça bave aux murs, ça monte, ça pullule:  
 -Puisqu'ils ne mangent pas, Sire, ce sont des gueux!  
 Je suis un forgeron: ma femme est avec eux,  
 Folle! Elle croit trouver du pain aux Tuileries!  
 -On ne veut pas de nous dans les boulangeries.  
 J'ai trois petits. Je suis crapule. – Je connais  
 Des vieilles qui s'en vont pleurant sous leurs bonnets  
 Parce qu'on leur a pris leur garçon ou leur fille:  
 C'est la crapule. – Un homme était à la bastille,  
 Un autre était forçat: et tous deux, citoyens  
 Honnêtes. Libérés, ils sont comme des chiens:  
 On les insulte! Alors, ils ont là quelque chose  
 Qui leur fait mal, allez! C'est terrible, et c'est cause  
 Que se sentant brisés, que, se sentant damnés,  
 Ils sont là, maintenant, hurlant sous votre nez!  
 Crapule. – Là-dedans sont des filles, infâmes  
 Parce que, – vous saviez que c'est faible, les femmes, –  
 Messeigneurs de la cour, – que ça veut toujours bien, –

Vous [leur] avez craché sur l'âme, comme rien!  
 Vos belles, aujourd'hui, sont là. C'est la crapule.« (V. 112–131)

Für Thiers ist das Volk in erster Linie der amorphe, von unklarem Bewegungsdrang und Zerstörungswut getriebene Pöbel, der von einigen vernünftigen (bürgerlichen) Köpfen geführt werden mußte, um keine Dummheiten anzustellen; Michelet sieht in ihm das souveräne Volk, das sein Schicksal im Kampf gegen die Regierenden selbst in die Hand nimmt; für Rimbaud schließlich ist das Volk gleichbedeutend mit der untersten Klasse der Lohnabhängigen, er preist die »Ouvriers« (Majuskel!) im letzten Abschnitt des *Forgeron* als die Garanten und Vorkämpfer der »grands temps nouveaux« (V. 138) des zukünftigen harmonischen Glücks der Menschheit (»plus de mal«).

Der historische Klassengegensatz der Französischen Revolution, dritter Stand gegen Klerus und Adel, der sich gerade im Sommer 1792 wegen der obstruktiven Veto-Politik Ludwigs XVI. (V. 86ff.) und an der Einmischung Lafayettes in die Angelegenheiten der Assemblée zuspitzte, wird von Rimbaud absichtlich gegen die ihm bekannten Geschichtsdarstellungen als ein Konflikt zwischen Sansculotten und Bourgeois akzentuiert; damit aktualisiert Rimbaud die Ereignisse des Jahres 1792 im Sinne des Klassengegensatzes von 1870. Die alten Feinde des dritten Standes, Klerus und Adel, werden im *Forgeron* kaum noch beachtet und nur im zweiten und dritten Abschnitt als überwundene Ausbeuter geschildert. Als Folge der Einschränkung seines Begriffs von Volk auf den sog. vierten Stand wird für Rimbaud Ludwig XVI. zum Repräsentanten nicht mehr des ersten und zweiten Standes, sondern des Bürgertums. In seiner Anklagerede an den König verwendet der Schmied daher folgerichtig zweimal die Anrede »bourgeois« (VV. 100, 36) und trifft damit »anachronistisch« die historische Realität des Jahres 1870 mit dem Monarchen (Napoleon III.) als dem Vertreter der bürgerlichen Interessen und dem demokratisch gesonnenen Industrieproletariat, das zur Revolution gegen die bürgerliche Monarchie aufgerufen wird.

Der Abschnitt über »la Crapule« zeigt einen Mechanismus, ähnlich dem, den wir schon bei Michelets Umkehrung des Begriffs »Barbares« kennengelernt haben: »C'est la Crapule, Sire. Ça bave aux murs, ça monte, ça pullule: »Zuerst wird der Begriff durch die allegorisierende Großschreibung ins Mythische gesteigert. Das Bild vom tierischen Volk entspricht demjenigen, das sich die (noch) herrschende Schicht von ihm macht. Um diesen Klassenunterschied zu betonen, redet der Schmied den König hier auch, wie es sich für einen Untertanen gehört, mit »Sire« und nicht wie zu Beginn des Gedichts mit der gleichberechtigten Anrede zwischen Bürgern »Monsieur« (V. 14) oder gar »Citoyen« (V. 64) an. Auch die Verben der Bewegungen des Volks entsprechen der Ideologie des Ancien Régime und bleiben in der Isotopie niedriger, ekelerregender, sich massenhaft vermehrender Tierarten wie Schnecken und Gewürm (vgl. *crapule/crapaud*), denen lediglich ein sächliches Personalpronomen (»ça«) zugestanden wird.



In den folgenden Versen (VV. 114–131) versucht der Schmied aber nun diese herrschende Bedeutung von »crapule« dadurch zu widerlegen, daß er im Gegenteil die wirklichen, menschlichen Eigenschaften dieser sog. Crapule herausstellt. Er spricht von seinesgleichen und in Kenntnis der Wirklichkeit, und nicht von einem mythifizierten Popanz; daher wird nun im folgenden das Wort »crapule« klein geschrieben. Die »crapule« ist nicht tierisch, auch wenn sie wie ein Tier behandelt wird, sondern sie besteht aus Menschen, die hungern (VV. 113–117), die um ihre Kinder weinen (VV. 117–119), die, obwohl »citoyens honnêtes«, ungerechterweise verurteilt in der Bastille bzw. auf der Galeere schmachten (120–126), und aus Mädchen, die von der verdorbenen Hofgesellschaft zur Prostitution verführt wurden (VV. 127–131) – kurz aus Menschen, die in ihren unwürdigen Zustand (»gueux«, »chiens«, »filles«) durch die Schuld der Herrschenden geraten sind und nicht, weil sie keine Menschen wären. Ganz im Gegenteil, sie sind *die* Menschen der Zukunft: »Oh! ceux-là, sont les Hommes!« (Der ganze folgende Abschnitt, VV. 132–154, feiert diesen Menschen.)

Der Leser muß seine Vorstellung vom Volk nicht anhand der vorgelegten Bilder selber ändern, sondern es wird ihm vom Dichter erklärt: die Crapule ist gar keine Crapule, es sind Menschen und sogar noch die wertvollsten, die Menschen der Zukunft. Die bürgerlichen Wertvorstellungen werden dabei nicht angetastet, ihre Verwirklichung wird lediglich vom dritten auf den vierten Stand verschoben. Waren es bei Saint-Simon die »Fähigsten« aus allen Ständen, besonders die von ihm so genannten »industriels« (Unternehmer, Techniker und Arbeiter), Wissenschaftler und Künstler, die gemeinsam die Zukunft meistern sollten[14], so ist diese Aufgabe inzwischen auf die Arbeiter übergegangen.[15]

Da die Veränderungen also nur innerhalb des Systems bürgerlicher Wertvorstellungen vorgenommen werden, kann auch die Sprache weitgehend mit traditionellen Begriffen beschreiben. Rimbaud ist noch weit von den *Voyant-Briefen* entfernt, wo er sich *absichtlich* zum »Criminel« machen will. In *Le Forgeon* ist noch umgekehrt der Galeerensträfling »in Wirklichkeit« »honnête«, wie V. Hugos Jean Valjean. Das religiös-moralische Gebot der Keuschheit wird ebensowenig in Zweifel gezogen: die gefallenen Mädchen sind »infâmes«, wenn auch nicht selber schuldig; sogar das traditionelle christlich-misogyne Klischee von der »schwachen«, von Natur aus lüsternen Frau vergißt Rimbaud nicht zu wiederholen: »vous saviez que c'est faible, les femmes, –/ [...] que ça veut toujours bien, –«. Entsprechend sind die anschließend gepriesenen Menschen der Zukunft im weiter oben zitierten Textabschnitt (V. 135ff.) auch rührende (»rêve émouvant«) Muster-Bürger, die von morgens bis abends arbeiten, nichts Böses sagen, nicht brutal oder gar tierisch, sondern »d'un noble amour« lieben und wie gehorsame Soldaten auf die Posaunen der »Pflicht« hören. Mit Hilfe einer solchen Charakteristik definiert Rimbaud die Crapule von einer unanständigen, asozialen »ivrognerie« zur edlen Trunkenheit einer »âme soûle« (V. 172) um. Die Zuweisung einer neuen Bedeutung wird nicht

der metaphorischen Arbeit des Lesers überlassen, sondern sie wird vom Autor für den Leser im Rahmen unangefochtener moralischer Normen vorgenommen.

Verharrt Rimbaud in *Le Forgeron* auch in einer populistischen Ideologie, so fällt gegenüber der ziemlich trockenen ›Reimerei‹ von *Credo in unam* der teilweise mitreißende Schwung und der Nachdruck auf, mit der gerade die zitierte Rede des Schmieds über die Crapule gestaltet ist. Die sekundären Strukturen des Textes werden zu eigenständigen Bedeutungsträgern und lösen sich aus der Rolle rhetorischen Aufputzes. Die kurzen, abgehackten, von Interjektionen unterbrochenen, meist parataktischen Sätze, deren Komplexität nicht über einen gelegentlichen kausalen Nebensatz hinausgeht, sind zusammen mit Anakoluthen und Ellipsen einerseits Zeichen für die rhetorische Ungeschicklichkeit des Redners, der weniger logisch geordnet als sprunghaft von einem Beispiel zum anderen wechselt. Andererseits bildet das zählebig und immer wieder ziemlich unmotiviert wie eine fixe Idee auftauchende Wort »crapule« das Kreisen seiner Gedanken um diesen zentralen Begriff ab, das ihn trotz allem logischen Zickzack immer wieder zum Zentrum seiner Aussage zurückfinden läßt. Das leitmotivartige Wiederauftauchen dieses Wortes ist also polyfunktional: das Indiz für die rhetorische Unbildung des Redners wird zum wirkungsvollen und eindrücklichen rhetorischen Mittel. Doch nicht nur in den Wortwiederholungen von »crapule« werden in dem genannten Abschnitt lautliche Parallelismen semantisch aufgeladen, sondern auch durch einen Teil der Reime, die entweder durch semantische Ähnlichkeit (crapule: pullule) oder aber durch semantische Kontraste (Tuileries: boulangeries; citoyens: chiens) wirken.

Damit verwendet Rimbaud in *Le Forgeron* einen vornehmlich an V. Hugo (besonders den *Châtiments*) geschulerten Dichtungstyp, der historische Stoffe in ideologischer und didaktischer Absicht und in emphatischem Stil (expressive Wiederholung von Schlüsselbegriffen, satirische Herabsetzung des Gegners und Idealisierung des Trägers der propagierten Ideologie) gestaltet. Rimbauds politische Ideen gehen jedoch durchaus über Hugo hinaus. Auch läßt sich schon die Tendenz beobachten, allzu offensichtlich ideologische Äußerungen zugunsten einer bild- und modellhaften Gestaltung zurückzudrängen.

### *Les Effarés*

In diesem Gedicht verzichtet Rimbaud auf diskursive ideologische Aussagen in poetischem Gewand, wie sie *Soleil et Chair* und auch noch *Le Forgeron* kannten. Es wird dem Leser überlassen, selbst den Sinn der geschilderten Ereignisse im Vergleich zu anderen Gestaltungen des gleichen Themas und aus der gewählten Metaphorik zu gewinnen, unterstützt von den poetischen Sekundärstrukturen. Um dem heutigen Leser eine Vorstellung vom damaligen poetischen Kontext zum Thema Armut zu geben und die Eigenart Rimbauds besser hervortreten zu lassen, wählen wir ein Beispiel aus dem Werk des damals sozial engagiertesten Parnassien, F. Coppée. [16]

Le soleil froid donnait un ton rose au grésil,  
 Et le ciel de novembre avait des airs d'avril.  
 Nous voulions profiter de la belle gelée.  
 Moi chaudement vêtu, toi bien emmitouflée  
 Sous le manteau, sous la voilette et sous les gants, 5  
 Nous franchissions, parmi les couples élégants,  
 La porte de la blanche et joyeuse avenue,  
 Quand soudain jusqu'à nous une enfant presque nue  
 Et livide, tenant des fleurettes en main,  
 Accourut, se frayant à la hâte un chemin  
 Entre les beaux habits et les riches toilettes, 10  
 Nous offrir un petit bouquet de violettes.  
 Elle avait deviné que nous étions heureux  
 Sans doute et s'était dit: Ils seront généreux.  
 Elle nous proposa ses fleurs d'une voix douce,  
 En souriant avec ce sourire qui tousse. 15  
 Et c'était monstrueux, cette enfant de sept ans  
 Qui mourait de l'hiver en offrant le printemps.  
 Ses pauvres petits doigts étaient pleins d'engelures.  
 Moi, je sentais le fin parfum de tes fourrures,  
 Je voyais ton cou rose et blanc sous la fanchon, 20  
 Et je touchais ta main chaude dans ton manchon,  
 – Nous fîmes notre offrande, amie, et nous passâmes;  
 Mais la gaité s'était envolée, et nos âmes  
 Gardèrent jusqu'au soir un souvenir amer.  
 Mignonne, nous ferons l'aumône cet hiver. 25

Das Elend wird von F. Coppée zum Naturphänomen stilisiert: es ist der Winter, der mit seiner Kälte die Frostbeulen an den kleinen Mädchenhänden und den Husten verursacht. Da Coppée die Ursachen des Elends übergeht, kommt er über die bloß begriffliche Feststellung der Ungeheuerlichkeit in der Form einer pittoresk rührenden Paradoxie nicht hinaus (VV. 16–17). Das schlechte Gewissen der in Pelze gehüllten und wohlgenährten Bürger, die sich durchaus als Kontrast sehen, wird durch ein Almosen beschwichtigt. Ein Zusammenhang zwischen dem eigenen Wohlstand und der Armut der anderen wird nicht hergestellt. »Offrande« und »aumône« verweisen auf christliche Nächstenliebe, aber nicht auf die direkt tätige dessen, der selbst »die Hungernden speist« und »die Nackten kleidet«, sondern auf die entfremdete Beziehung bürgerlicher anonymer Wohltätigkeit, die sich die Finger nicht schmutzig machen will. Angesichts von Coppées großspurig verkündetem moralischen Imperativ (»Mignonne, nous ferons l'aumône cet hiver.«) fühlt man sich an einen der beliebtesten französischen Nationalheiligen, Martin von Tours erinnert, der dem Bettler bekanntlich keine gegen die Kälte untauglichen Münzen oder gar nur gute Vorsätze zuwarf.

Die gleichmäßig abgespulten Alexandriner mit weitgehend klassischen Zäsuren, die reichen Reime, die Konventionalität der wenigen Metaphern verleihen dem Gedicht den harmlosen Konversationston der *Intimités* (1867) und lassen die »dramatische« Situation des Kindes zum gerührt am Kamin goutierten Gen-

rebuild werden. Rimbaud bietet bei seiner Gestaltung von Armut in *Les Effarés* keine falsche Versöhnung und Gewissensberuhigung. Er berichtet auch nicht aus der Perspektive des Bürgers, sondern aus der eines distanzierten Beobachters, dessen Sympathien zwar den frierenden Bettelkindern gehören, der aber ihnen gegenüber nicht gefühlvoll im Mitleid schwelgt noch dem Leser direkt ins Gewissen redet, sondern ihn durch die Art des dramatischen poetischen Modell-aufbaus zum persönlichen Nacherleben und zum kritischen Nachdenken über die Ursachen des Elends zu bringen sucht. [17]

### Les Effarés

- Ia      Noirs dans la neige et dans la brume,  
           Au grand soupirail qui s'allume,  
           Leurs culs en rond,
- Ib      À genoux, cinq petits, – misère! –  
           Regardent le boulanger faire  
           Le lourd pain blond . . .
- IIa     Ils voient le fort bras blanc qui tourne  
           La pâte grise, et qui l'enfourne  
           Dans un trou clair.
- IIb     Ils écoutent le bon pain cuire.  
           Le boulanger au gras sourire  
           Chante un vieil air.
- IIIa    Ils sont blottis, pas un ne bouge,  
           Au souffle du soupirail rouge,  
           Chaud comme un sein.
- IIIb    Et quand pendant que minuit sonne,  
           Façonné, pétillant et jaune,  
           On sort le pain;
- IVa    Quand, sous les poutres enfumées,  
           Chantent les croûtes parfumées,  
           Et les grillons;
- IVb    Quand ce trou chaud souffle la vie;  
           Ils ont leur âme si ravie  
           Sous leurs haillons,
- Va     Ils se ressentent si bien vivre,  
           Les pauvres petits pleins de givre,  
           – Qu'ils sont là, tous,
- Vb     Collant leurs petits museaux roses  
           Au grillage, chantant des choses  
           Entre les trous.
- VIa    Mais bien bas, – comme une prière . . .  
           Repliés vers cette lumière  
           Du ciel rouvert,
- VIb    – Si fort, qu'ils crèvent leur culotte,  
           – Et que leur lange blanc tremblote  
           Au vent d'hiver . . .

Sind die Kleinen nicht herzerliebst mit ihren »rosa Schnäuzchen«, und ist der von hingebener Begeisterung platzende Hosenboden nicht eine köstliche Pointe? Eine solch verharmlosende Beurteilung, die dem Gedicht einen Stammplatz in Schulanthologien gesichert hat, kann sich sogar auf P. Verlaine berufen: »Nous ne connaissons pour notre part dans aucune littérature quelque chose d'un peu farouche et de si tendre, de gentiment caricatural, et de si cordial, et de si bon. et d'un jet franc, sonore, magistral, comme les Effarés.« [18] Betrachtet man nur die dominante primäre semantische Struktur (>hungernde Bettelkinder beobachten nachts Bäcker beim Brotbacken – und die Folgen . . . <) und die gekonnte Kontrastierung von Armut und Wohlstand, Dunkel und Licht, Kälte und Wärme, Elend und Geborgenheit, dann hat die Darstellung bitterster Armut durch die Gestalten der Kinder und durch die zärtlich Anteilnehmende Schilderung etwas Rührendes und damit Versöhnliches an sich. Rimbaud schreibt über ein damals in den Straßen von Paris unübersehbares Phänomen, das soziale Elend. Als begeisterter Leser von V. Hugos *Les Misérables* braucht er jedoch solche Kinder nicht einmal selbst in Charleville oder gar Paris gesehen zu haben. Die Szene hat auf jeden Fall eine gewisse Wahrscheinlichkeit für sich, d. h. sie entspricht weitgehend der vorgefaßten Meinung, der erfahrenen bzw. angelesenen Vorstellung vom Aussehen der Armut. Die Neuinformation erscheint gering – allerdings nur solange die (Mit)Arbeit (des Lesers) am Text fehlt. Denn bei einer solchen Beurteilung wird weder die Metaphorik noch werden die Sekundärstrukturen angemessen zur Sinnbildung herangezogen. Einen ersten Hinweis auf eine weniger offenliegende Bedeutung des Gedichts kann die auffallend gegliederte rhythmische Struktur geben:

Durch Reim werden jeweils zwei Strophen zusammengefaßt; in jeder Strophe folgt auf zwei durch Reim verbundene weibliche Acht-Silbler ein abschließender männlicher Viersilbler, der mit dem Viersilbler am Ende der nächsten Strophe reimt, so daß das Gedicht insgesamt aus sechs Doppelstrophen besteht (I–VI). Der männliche Kurzvers und sein Reim wirken im Kontrast zu den beiden doppelt so langen Zeilen mit weiblichem Abschluß kurz abgehackt, zumal diese Verse fast durchweg aus hämmernden einsilbigen Wörtern bestehen. Wird der Redestrom nicht wie bei den ersten fünf Strophen am Ende durch einen Punkt gestoppt und zu einem Neueinsatz gezwungen, so wirken diese Kurzverse mit ihrem auf Ergänzung drängenden Reim wie kurze steile Stücke, die einer sonst auf leichter, gleichmäßiger Schräge laufenden Kugel immer stärkere Beschleunigungsimpulse vermitteln.

Die beiden ersten Strophen (Ia + Ib) hängen eng zusammen und bilden eine Art Exposition, eingerahmt durch die Farbadjektive »schwarz« und »blond«, die weitere Kontraste präfigurieren. Die folgenden Strophen (IIa; IIb; IIIa) sind syntaktisch und rhythmisch weitgehend parallel gebaut: sie beginnen anaphorisch mit dem Personalpronomen »ils« und dem Verb und schließen mit Punkt. Aber noch bevor die Mitte des Gedichts erreicht ist, wird diese ruhige Szenerie statischer Kontraste zwischen satt und hungrig, hell und dunkel, warm und kalt etc. zuerst langsam, dann aber unaufhaltsam gegen den Schluß hin in

immer raschere Bewegung versetzt. [19] Denn die drei nächsten Strophen (IIIb; IVa; IVb) steigern die Erwartung auf den Hauptsatz durch den dreimaligen Einsatz mit »quand«; der Schluß des Satzes fällt aber erst mit dem Schluß des Gedichtes zusammen. Das bedeutet, daß die Spannung über sieben Strophen hinweg, ohne einen einzigen Ruhe-Punkt, bis zur abschließenden Pointe unerhört gesteigert wird: parallel zur gleichzeitig geschilderten (Wieder-)Belebung der Kinder (VV. 23–25), deren innere Bewegung einem Höhepunkt zutreibt. Dieser Höhepunkt kippt allerdings in einer für Rimbaud typischen Weise (man vergleiche *Les Reparties de Nina*, *Le Dormeur du val*) in den letzten Zeilen die Begeisterung der Kinder derart um, daß sie lächerlicher Blöße und Schutzlosigkeit ausgeliefert werden. Das »niedlich Karikaturistische« der Pointe entpuppt sich vom Ende her als blanker Hohn, dessen Grausamkeit durch die Schärfe der beiden von einer überraschenden Zäsur gefolgtten stimmlosen Reibe- (*Si fort/*) sowie der Explosivlaute (*qu'ils crèvent leur culotte*) und die dumpfe Trostlosigkeit der gehäuften Nasale (*Et que leur lange blanc tremblote/Au vent d'hiver . . .*) noch unterstrichen wird.

Rimbaud gibt dem »mitgehenden« Leser die Möglichkeit, die Begeisterung, die sehnsüchtig gespannte Erwartung und die schließliche grausame Enttäuschung emotional mitzuerleben und sich gleichzeitig Fragen zu stellen: Warum bleiben die Kinder trotz der wachsenden Erregung äußerlich unbewegt und fast stumm? Warum veranlaßt der Anblick des fertigen Brotes die Kinder nicht zu Rufen, Bitten um Einlaß oder zu ähnlichen Aktionen?

Eine indirekte, bildliche Antwort darauf gibt die religiöse Isotopie des Textes (à genoux, âme, les pauvres Jésus[20], chanter, prière, ciel rouvert). Zu diesen eindeutig zum religiösen Bereich gehörenden Begriffen, die teilweise metaphorisch auf die Szene vor der Bäckerei bezogen sind, kommen solche, die wie »Brot«, »Leben«, »Licht« »eigentlich« zur Bäckerei und erst als Metaphern zum religiösen Bereich gehören. (Zu diesem religiös metaphorischen Bereich wäre auch noch »sein« (Schoß) zu rechnen.) Der metaphorische Prozeß verschmilzt auf diese Weise die Szene vor dem Bäckerladen mit Vorstellungselementen von einer Meßfeier, in der die Kinder zwar andächtig und reglos kniend beten, der Priester aber unnahbar fern seine lateinischen Gesänge vor sich hinsingt und durch (Chor-)Gitter[21] getrennt ohne Augen und Ohren für seine »Gemeinde« officiert. Die Kinder sind vom Abendmahl ausgeschlossen, das »Brot des Lebens« ist nicht für sie bestimmt.

Der Modellaufbau und die Metaphorik beziehen jedoch noch weitere Elemente aus dem religiösen Bildbereich in die Sinnkonstitution mit ein. Kinder als Hauptakteure, Winterkälte versus warme Stube mit Heimchen am Herd[22], Dunkel im Kontrast zu strahlendem Licht, gutes Essen und mitternächtliches Feiern[23], Gesang und Gebet, all dies gehört zur Szenerie des Weihnachtsfestes. Speziell ärmlich gekleidete Kinder, die bewundernd und kniefällig vor einer hell erleuchteten Gruppe verharren, sind von Weihnachtskrippen und gemalten Darstellungen der Geburt Christi hinlänglich bekannt. Den armen Hirten, so wenigstens wurde das in der Mitternachtsmesse verlesene Evange-

lium (Lukas 2,1-20) in der volkstümlichen Religiosität gedeutet, ihnen, den Armen, wurde als ersten die Frohbotschaft verkündet, ihnen sollte der durch die Erbsünde geschlossene Himmel »wiedergeöffnet« werden. Doch das Bild der vor dem Kellerloch kauern den Lumpen Kinder steht in schärfstem Kontrast zum winterlichen Fest der Liebe und der Erlösung. Die Kinder bleiben ausgesperrt. Der »ciel rouvert« liegt nicht hoch über dem Jammertal, sondern in der Wirklichkeit des Gedichts unter der Erde und gleicht mit seinem Feuerschlund (»trou chaud«) eher der Hölle. Der »feist lächelnde« Bäcker hat mit dem in der Krippe lachenden Jesuskind nichts gemein, denn der Angeflehte bemerkt in seiner Fühllosigkeit das Elend um ihn herum gar nicht; er erinnert weniger an den lieben Gott im Himmel als an den Bösen in der Hölle. [24]

Die Person des fast biedereren Bäckermeisters lenkt die Aufmerksamkeit des Lesers noch auf einen weiteren Zug des Modellaufbaus. Armut wird bei Rimbauds Vorbildern und Zeitgenossen, wie wir schon oben bei Coppée gesehen haben, mit Vorliebe im Kontrast zu ostentativem Reichtum und zu Müßiggang dargestellt. V. Hugo etwa nimmt in *Pour les pauvres* (1830) die glänzende Prachtentfaltung eines mondänen Balles zum Anlaß, zu Spenden für die Armen aufzurufen. Er bleibt dabei ganz in der Almosen-Mentalität befangen: nicht genug, daß er den Unterschied zwischen arm und reich als gottgewollt rechtfertigt, preist er das Almosen als rentable Geldanlage [25] und als die beste politische Versicherung gegen soziale Umwälzungen. [26] Baudelaire verzichtet zwar beim Anblick der erstaunten bis anklagenden Augen der Armen (*Les Yeux des pauvres* aus dem *Spleen de Paris*, 1869) auf eine Rechtfertigung der ungleichen Verteilung, er gesteht sogar sein schlechtes Gewissen ein, und seine Sympathien gehören den Armen, doch die Perspektive ist immer noch die des Privilegierten, sie geht immer noch vom Glanz des luxuriösen Lokals nach draußen ins Dunkel. Bei aller Sympathie für die verborgene Schönheit des Paria-Kindes in *Le Joujou du pauvre* bleibt auch hier der extreme Gegensatz zum Luxus, der offensichtlichen Schönheit und Gesundheit des reichen Kindes auf der anderen Seite des Zaunes. Das Wesen der Kinder der Armen ist in seinen Augen mißtrauisch, scheu und zuschnappend, abstoßend symbolisiert im Spielzeug der lebenden Ratte.

Dadurch daß Rimbaud die seither übliche märchenhafte Opposition zwischen maßlosem Reichtum und ebenso maßloser Armut in seinem poetischen Modell auf die alltäglichere Opposition zwischen mäßigem bürgerlichem Wohlstand und Armut verringert, wirkt sie weniger stilisiert und abstrakt, jedoch um nichts erträglicher. Im Gegenteil, die soziale Kluft, die sich wie schon im *Forgeron* zwischen Bürgertum und Proletariat auftut, wird umso unverständlicher und ungerechter, je selbstverständlicher die Dinge sind, um die die Bettelkinder den Bürger beneiden: nicht um glanzvolle Paläste, verschwenderische Gelage, Schmuck und kostbare Pelze, sondern lediglich um ein warmes Zuhause, ein Stück Brot und um wärmende Kleider.

Unter diesem Blickwinkel erhält auch der Titel des Gedichts erst seine volle Bedeutung. Denn zusätzlich zur Komponente des Niedlichen und Rührenden,

die sich mit ratloser Verstörtheit verbindet, enthält das Wort »effaré« noch indigniertes Erstaunen, Erschrecken und einen (etymologisch gerechtfertigten) Schuß Wildheit und Gefährlichkeit.[27] Doch ist dieser Zug lange nicht so deutlich wie bei Baudelaire, bei dem sich Sympathie mit einem eigenartigen Unbehagen und provokativer Aggressivität mischt – man denke nur an das zynische »Rezept«, mit dem er in *Assommons les pauvres!* den Stolz der Armen durch schließlich Gegenwehr provozierende Prügel »wiederaufrichtet«! Rimbaud dient der Modellaufbau dazu, die Gründe für die Hilflosigkeit und Duldungsfähigkeit sichtbar zu machen. Die Vertröstungen auf ein himmlisches Paradies lassen die Kinder sich mit dem Anblick des Glücks, der Wärme und der Satttheit zufriedengeben, das in der Kirche geübte Knien und tiefe Bücken läßt die fadenscheinigen Hosen reißen und raubt den Kindern noch den letzten Schutz vor der Winterkälte.

### *Le Dormeur du val*

Dasselbe Bestreben, alle Bedeutung ausschließlich mit poetischen Verfahren zu vermitteln und auf direkte Aussagen zu verzichten, kennzeichnet auch das folgende Gedicht.[28]

#### Le Dormeur du val

C'est un trou de verdure où chante une rivière  
Accrochant follement aux herbes des haillons  
D'argent; où le soleil, de la montagne fière,  
Luit: c'est un petit val qui mousse de rayons.

Un soldat jeune, bouche ouverte, tête nue,  
Et la nuque baignant dans le frais cresson bleu,  
Dort; il est étendu dans l'herbe, sous la nue,  
Pâle dans son lit vert où la lumière pleut.

Les pieds dans les glaïeuls, il dort; Souriant comme  
Sourirait un enfant malade, il fait un somme:  
Nature, berce-le chaudement: il a froid.

Les parfums ne font pas frissonner sa narine;  
Il dort dans le soleil, la main sur sa poitrine  
Tranquille. Il a deux trous rouges au côté droit.

Dem Aufbau einer scheinbaren Idylle in den ersten beiden Vierzeilern des Sonetts, die fast unmerklich von drohenden Anzeichen durchzogen werden, folgt der beschleunigte Abbau in den beiden abschließenden Dreizeilern. Zoomartig verengt sich die Perspektive von der natürlichen Kulisse des Tales auf den Körper und schließlich auf die Brust des Soldaten, um in der schonungslos brutalen Entdeckung der letzten Zeile zu gipfeln, daß der so friedliche Schläfer keines natürlichen Todes gestorben ist.

Das Gedicht ist gespannt zwischen die Bildbereiche des Lebens und des Todes, wobei das Zwischenreich des Schlafs[29] schon durch die Überschrift in den Vordergrund gerückt wird. In den ersten beiden Strophen beherrscht die



Isotopie des Lebens, der bewegten, hellen und heiteren Natur das Feld. Besonders in der ersten Strophe lassen die Verben (*chanter, accrocher follement, luire, mousser de rayons*), die Farben (*verdure, argent*), die Subjekte (*rivière, soleil, petit val*) und der Rhythmus, der kookkurrent zum unregelmäßig über die Steine hinplätschernden Bach durch zweifaches Enjambement aus dem fließenden Gleichmaß geworfen wird, das Bedrohliche des die Strophe eröffnenden »trou« fast vergessen. Zumal »trou« aus der ersten Zeile in Verbindung mit »de verdure« und mit »val« [30] nur einen schwachen Kontrast zur sonstigen Helligkeit des Bildes bietet, solange man die letzte Zeile noch nicht kennt, die das Wort als eindeutiges Indiz des Todes (»deux trous rouges«) wiederaufnimmt.

Doch schon in der zweiten Strophe überwiegt das Zwischenreich zwischen Tod und Leben (*soldat, bouche ouverte, tête nue, lit vert*), das vorläufig als Schlaf gedeutet wird. Zum Bereich »Leben« gehören nur noch wenige Bestandteile des Bildes (»jeune«, »frais«, »la lumière pleut«). Mit »pâle« taucht zum ersten Mal sogar schon ein Wort aus dem Umfeld von Krankheit und Tod auf. Die Unsicherheit, wie die un militärische Haltung des Soldaten zu deuten sei, wird durch die Syntax unterstrichen. Das Verb, das zur Monosemierung etwa von »bouche ouverte« unerlässlich ist, wird durch die Umstandsbestimmungen bis ans Ende des Satzes in der dritten Zeile hinausgeschoben und dort zusätzlich noch rhythmisch zwischen Zeilenanfang und Zäsur isoliert. Der Zweifel über die wahre Bedeutung der der Isotopie des Zwischenreiches angehörigen Wörter, der durch die rhythmische Hervorhebung von »Dort« gerade nur mühsam zurückgewiesen wurde, wird gleich wieder genährt durch die folgende Ergänzung »il est étendu« als Passiv- und nicht als Reflexiv-Konstruktion.

Die syntaktische und rhythmische Eigenheit, das entscheidende Verb an den Schluß des Satzes zu ziehen und zu isolieren, verzögert durch Umstandsbestimmungen, die aber erst mit Hilfe des noch ausstehenden Verbs richtig eingeordnet werden können, wird im ersten Terzett sogar drei Mal parallel wiederholt. Gleichzeitig erscheinen nun schon zwei zum Bildbereich des Todes gehörige Wörter: »malade«, »il a froid«. Die syntaktisch und rhythmisch stereotype Wiederholung von »il dort«, – erst beim dritten Mal mit der synonymen Variante »il fait un somme« – wirkt eher als eine Beschwörungsformel denn als eine Tatsachenfeststellung.

Auch in der letzten Strophe wird die Ambiguität des Schlafs als Zustand zwischen Leben und Tod nicht sofort entschieden. Die Unbewegtheit der Nasenflügel und die ruhige Brust werden erst von der letzten Zeile her zu Anzeichen des Todes. So wie überhaupt erst durch diesen Schlußsatz (»Il a deux trous rouges au côté droit.«) nicht nur der »trou de verdure« in der ersten Zeile seine richtige Zuordnung zum Bildbereich des Todes erhält, sondern die gesamte Beschreibung des Soldaten, der nun wie auf einem Totenbett (»lit vert«) aufgebahrt und mit Blumen geschmückt (den Kopf in blauer Kresse, die Füße in Gladiolen) erscheint.

Rimbaud treibt die »Dezenz« in der Vermeidung des schrecklichen Schlüsselwortes »Tod« so weit, daß es selbst in dieser letzten Zeile nicht genannt wird.

Aufgewogen wird diese zarte Rücksicht auf das Gemüt des Lesers allerdings durch die lakonische Brutalität des letzten Satzes, der fast nur aus einsilbigen, abgehackten Wörtern besteht und die beiden dunklen Vokale /u/ und /o/ jeweils wiederholt (*trous rouges au côté droit*). Mit diesem letzten Satz wiederholt Rimbaud in der Makrostruktur des Gedichtes insgesamt die syntaktische Auffälligkeit, die wir schon innerhalb des Gedichtes anlässlich der nachgestellten Verben des Schlafs notiert haben. So wie dort die Ambiguität der Aussagen jedesmal durch ein Todes-Indiz aufrechterhalten bleibt, so wird diese über das ganze Gedicht mühsam bewahrte Spannung schließlich durch den letzten Satz wie in einem Rätsel durch eine Art Lösungswort aufgehoben. Der Schlaf des Soldaten wird als Wahrnehmungsstörung, als frommer Schwindel, als verharmlosende, euphemistische Metapher entlarvt – der Soldat ist nicht entschlafen, schon gar nicht eingeschlafen, sondern er wurde von zwei Kugeln niedergestreckt.

Sieht man Rimbauds Gedicht auf dem Hintergrund der zeitgenössischen Lyrik, die angesichts des deutsch-französischen Krieges zwischen Hurratriotismus und Abscheu schwankt, so hebt sich Rimbauds poetisches Modell eines toten Soldaten zweifach ab. Zum einen bleibt in *Le Dormeur du val* unklar und offensichtlich irrelevant, welcher Nation der Gefallene angehört. Die französischen Dichter pflegten 1870/71 die Deutschen – von wenigen Ausnahmen wie etwa V. Hugo in *L'Année terrible* abgesehen – als Ausgeburten der Barbarei, Frankreich dagegen als Hort der Zivilisation und der Freiheit zu schildern [31]:

[...] Vois! La horde au poil fauve assiège tes murailles!  
 Vil troupeau de sang altéré,  
 De la sainte patrie ils mangent les entrailles,  
 Ils bavent sur le sol sacré!

Tous les loups d'outre-Rhin ont mêlé leurs espèces:  
 Vandale, Germain et Teuton,  
 Ils sont tous là, hurlant de leurs gueules épaisses  
 Sous la lanière et le bâton.

[...]

– allenfalls ein toter (möglichst junger und klassisch gebildeter) Preuße kann auf einige Sympathien hoffen

[...] Il dormait, le jeune barbare,  
 Avec un doux regard ami;  
 Un volume grec de Pindare  
 Sortait de sa poche à demi. [32]

[...]

Obwohl im Oktober 1870, der Zeit der Abfassung des Rimbaudgedichts, der verhaßte Napoleon III schon verjagt und damit die Vorbedingung für einen patriotisch-republikanischen Freiheitskrieg erfüllt war (noch am 3. 9., einen Tag nach Sedan und einen vor der Ausrufung der Dritten Republik hatte Rimbaud in *Morts de Quatre-vingt-douze* . . . eine Levée-en-masse unter die-

sem Hinweis abgelehnt), verzichtet Rimbaud auf jeglichen nationalistischen oder auch nur patriotischen Ton. Der gewaltsame Tod eines jungen Menschen, gleichgültig auf welcher Seite, ist in seinen Augen ein Vergehen gegen die Natur, umso mehr als er keinerlei rechtfertigende Gründe mehr nennt. Bei dieser Haltung ist es selbstverständlich, daß man bei Rimbaud vergeblich nach Durchhalteparolen und verfrühtem Siegesgeschrei [33] sucht. Doch er hält auch nichts von der abschreckenden Wirkung der Schilderung schauriger Gemetzel. [34] Der Verzicht auf Schlachtgetümmel, Leid und Schmerz und auf symbolisch mitzerstörte Natur läßt eben durch diese Abweichung von der üblichen Szenerie das Unnatürliche, das völlig Unverständliche des Ereignisses viel deutlicher hervortreten.

Dabei bedient sich Rimbaud wie schon in *Les Effarés* des Kunstgriffs, zunächst ein eher klischeehaftes, versöhnliches Bild zu evozieren – dort mitleiderregende arme Kleine, hier den ›friedlichen‹ Soldatentod oder, um ein weiteres Beispiel zu nennen, in *Les Reparties de Nina* den Traum vom einfachen Glück zu zweit –, das durch die Schlußpointe handstreichartig als trügerisch entlarvt wird, oder diese Pointe bestätigt letztendlich einen bereits eventuell aufgekeimten Verdacht, daß mit dem gebotenen Bild ›etwas nicht stimmt‹. Ein lediglich ›für sich sprechendes‹, alternatives poetisches Modell scheint Rimbaud als Ersatz für ausdrückliche ideologische Aussagen nicht zu genügen, er sucht nach poetischen Lösungen für die Absicherung der von ihm intendierten Botschaft. Doch auch die Schlußpointen-Lösung ist Rimbaud offensichtlich noch nicht deutlich genug – Zille und Hummel liegen auf dem Postkartenmarkt zu nahe beieinander, als daß man sicher sein könnte, daß der Unterschied von allen erkannt wird. Bewußte und unbewußte ideologische Voreinstellungen des Lesers lassen die klischeezerstörerischen Elemente dieser Gedichte leicht übersehen.

In seinem durch die politische Aufbruchstimmung bestärkten Bestreben, die Poesie nicht als bürgerlichen Zeitvertreib und als Zierat des tristen Alltags zu betreiben, sondern ihr eine Pilotfunktion im Dienste der Menschheit zu verleihen, wählt Rimbaud daher außerdem als direkten Angriff auf ideologische Modellbildung die satirische Karikatur und die Parodie, um ganz sicher zu gehen, daß er vom Leser auch ›richtig‹ verstanden wird.

### *Le Mal, Les Pauvres à l'église*

Verlaine hat den karikierenden Zug an *Les Effarés* (von Rimbaud auf den 20. 9. 1870 datiert) bemerkt und geschätzt, während es, der Neufassung des Themas in *Les Pauvres à l'église* (ohne genaueres Datum »1871« datiert) nach zu schließen, gerade die damit verbundene Liebenswürdigkeit (Verlaine: »gentiment caricatural«) war, die Rimbaud im Jahr darauf nicht mehr so richtig befriedigte. Er schickte *Les Pauvres à l'église* (neben *Les Poètes de sept ans* und *Le coeur du pitre*) im gleichen Brief an P. Demeny, in dem er von diesem auch die Vernichtung seiner frühen Gedichte forderte (10. 6. 1871). In dieser unter dem Namen ›Recueil Demeny‹ bekannten Sammlung von autographen Abschriften, die

Rimbaud während seines Aufenthaltes in Douai (Sept./Okt. 1870) zusammenstellte und die fast das ganze uns bekannte Werk bis zu dieser Zeit enthält, dominieren, neben ›versifizierter Ideologie‹ und Parnassischem, persönlich gefärbte, ›anekdotische‹ Dichtungen mit einem Anteil von fast der Hälfte der 22 Stücke (*Sensation, Première soirée, Les Reparties de Nina, Roman, Rêvé pour l'hiver, Au Cabaret-Vert, La Maline, Le Buffet, Ma Bohème* und m.E. *A la musique*); sie enthält aber auch schon einige satirisch-karikierende Texte (der Anfang von *A la musique, Le Mal, Rages de Césars, L'Eclatante victoire de Sarrebruck*).

Die im Monat zuvor in den *Voyant-Briefen* (vom 13. und 15. Mai 1871) erfolgte Abrechnung mit den Vorbildern, die Abwendung von der »subjektiven« Lyrik und die schärfere Tonart der im Frühjahr/Sommer 1871 entstehenden Gedichte (zusätzlich zu den Parodien aus den *Voyant-Briefen*: *Oraison du soir, Les Assis, Les Pauvres à l'église, L'Orgie parisienne, Les Mains de Jeanne-Marie, »Le Juste restait droit . . .«, Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs, Les Premières communions*) lassen vermuten, daß es weniger die Karikaturen als vor allem die anekdotischen Texte sind, die Rimbaud beseitigt sehen möchte. Die Gesamttendenz geht jedenfalls eindeutig, wenn auch mit Überschneidungen, weg vom Persönlichen und vom »gentiment caricatural« zum »comique féroce«. Diese aggressive Verzerrung in der Neugestaltung von Wirklichkeitsausschnitten, soll kurz an zwei Texten gezeigt werden, die themenverwandt mit zwei bereits besprochenen sind: *Le Mal* im Vergleich mit *Le Dormeur du val* und *Les Pauvres à l'église* im Vergleich mit *Les Effarés*.

#### Le Mal

Tandis que les crachats rouges de la mitraille  
Sifflent tout le jour par l'infini du ciel bleu;  
Qu'écarterlates ou verts, près du Roi qui les raille,  
Croulent les bataillons en masse dans le feu;

Tandis qu'une folie épouvantable, broie  
Et fait de cent milliers d'hommes un tas fumant;  
– Pauvres morts! dans l'été, dans l'herbe, dans ta joie,  
Nature! ô toi qui fis ces hommes saintement! . . .

– Il est un Dieu, qui rit aux nappes damassées  
Des autels, à l'encens, aux grands calices d'or:  
Qui dans le bercement des hosannah s'endort,

Et se réveille, quand des mères, ramassées  
Dans l'angoisse, et pleurant sous leur vieux bonnet noir,  
Lui donnent un gros sou lié dans leur mouchoir!

Die Zeilen 7 und 8 geben *in nuce* das Thema des *Dormeur du val* wieder. Doch was dort ein einziges in sich geschlossenes Bild ist, das den Leser teilhaben läßt am Zögern und Schwanken und an der grausamen Entdeckung des Todes, das ihm aber die Deutung selbst überläßt, ist in *Le Mal* nur ein Bildelement unter anderen, eingebettet in einen größeren Kontext, der den Blick ohne Ausweichmöglichkeiten hinlenkt auf die Ursachen des Krieges und des Elends. Rimbaud

verzerrt die üblichen Vorstellungen und Zusammenhänge zwischen den von ihm verwendeten Bildelementen Schlacht, König, Gott derart, daß dem Leser die Unterschiede und damit die Kritikpunkte in die Augen springen.

Statt einen Feldherrn mit ernstem, siegeszuversichtlichem Gesicht vor dekorativer Schlachtordnung und mit ein, zwei in heroischer Pose Gefallenen zu beschreiben, – ein Bild, wie es jeder von verherrlichenden Schlachtpanoramen aus den napoleonischen Kriegen kennt und wie es Rimbaud in Form eines Image d'Epinal schon als Vorlage für eine Karikatur Napoleons III. gedient hat (*L'Eclatante victoire de Sarrebruck*) –, sieht man hier nur einen Haufen zeretzter Leichen mit einem über sie spottenden König. Doch die widernatürliche und willkürliche Vernichtung von Menschenleben ist in Rimbauds Bild nicht nur die Schuld eines unverantwortlichen Fürsten, sondern über dem Gemetzel thront ein Gott, der während der Gottesdienste abwesend lächelnd einschläft und erst wieder aufwacht, wenn die Kasse klingelt. Das Vorbild für diese Verbindung ist aus barocken Apotheosen bekannt, wo dem (siegreichen) Fürsten aus dem Himmel strahlend Gnade und Erfolg zuströmt.

Im Vergleich zu Baudelaires Karikatur eines Gottes aus *Le Reniement de saint Pierre* (Erstveröffentlichung 1852)

Qu'est-ce que Dieu fait donc de ce flot d'anathèmes  
Qui monte tous les jours vers ses chers Séraphins?  
Comme un tyran gorgé de viande et de vins,  
Il s'endort au doux bruit de nos affreux blasphèmes.

Les sanglots des martyrs et des suppliciés  
Sont une symphonie enivrante sans doute,  
Puisque, malgré le sang que leur volupté coûte,  
Les cieus ne s'en sont point encore rassasiés!

ist Rimbaud geradezu zurückhaltend. Beide Karikaturen vom »Lieben Gott« gehören in denselben ideologischen Kontext. Ein Gott, der das Leiden der Menschheit durch seine unbeteiligte Ferne nicht nur nicht verhindert, sondern sogar mit seinen königlichen Statthaltern zu seinem Nutzen an ihrem Untergang arbeitet, widerspricht den Theorien des religiös-humanitären Sozialismus, wie sie etwa von P. Leroux propagiert wurden[35] und wo Christus eher eine sozialrevolutionäre Rolle spielt. Wie Baudelaire einen »Attila égalitaire et dévastateur«[36] dem Opferlamm vorzöge, bei dem die Tat eben nicht die »Schwester des Traums« (*Le Reniement de saint Pierre*) ist, so verherrlicht auch Rimbaud in »*Le Juste restait droit . . .*« den Maudit, der sich auflehnt und nicht »feige« (wie Sokrates und Jesus) klein beigt. Eine einprägsame Formulierung hatten diese Gedanken bereits in Proudhons *Philosophie de la Misère* (1846)[37] gefunden:

Ton nom, si longtemps le dernier mot du savant, la sanction du juge, la force du prince, l'espoir du pauvre, le refuge du coupable repentant, eh bien! ce nom incommunicable, désormais voué au mépris et à l'anathème, sera sifflé parmi les hommes. Car Dieu, c'est sottise et lâcheté; Dieu, c'est hypocrisie et mensonge; Dieu, c'est tyrannie et misère; Dieu, c'est le mal.

Dieser Gott der Dummheit, der Heuchelei und des Elends ist es auch, der über den Armen in der Kirche thront:

Les Pauvres à l'église

Parqués entre des bancs de chêne, aux coins d'église  
Qu'attéduit puamment leur souffle, tous leurs yeux  
Vers le chœur ruisselant d'orrie et la maîtrise  
Aux vingt gueules gueulant les cantiques pieux;

Comme un parfum de pain humant l'odeur de cire,  
Heureux, humiliés comme des chiens battus,  
Les Pauvres au bon Dieu, le patron et le sire,  
Tendent leurs oremus risibles et têtus.

Aux femmes, c'est bien bon de faire des bancs lisses,  
Après les six jours noirs où Dieu les fait souffrir!  
Elles bercent, tordus dans d'étranges pelisses,  
Des espèces d'enfants qui pleurent à mourir.

Leurs seins crasseux dehors, des mangeuses de soupe,  
Une prière aux yeux et ne priant jamais,  
Regardent parader mauvairement un groupe  
De gamines avec leurs chapeaux déformés.

Dehors, le froid, la faim, l'homme en ribote:  
C'est bon. Encore une heure; après, les maux sans noms!  
– Cependant, alentour, geint, nasille, chuchote  
Une collection de vieilles à fanons:

Ces effarés y sont et ces épileptiques  
Dont on se détournait hier aux carrefours;  
Et, fringalant du nez dans des missels antiques,  
Ces aveugles qu'un chien introduit dans les cours.

Et tous, bavant la foi mendiante et stupide,  
Récitent la complainte infinie à Jésus  
Qui rêve en haut, jauni par le vitrail livide,  
Loin des maigres mauvais et des méchants pansus,

Loin des senteurs de viande et d'étoffe moisies,  
Farce prostrée et sombre aux gestes repoussants;  
– Et l'oraison fleurit d'expressions choisies,  
Et les mysticités prennent des tons pressants,

Quand, des nefs où périt le soleil, plis de soie  
Banals, sourires verts, les Dames des quartiers  
Distingués, – ô Jésus! – les malades du foie  
Font baiser leurs longs doigts jaunes aux bénitiers.

Bei offensichtlicher Themenverwandtschaft mit *Les Effarés*, die durch das auch hier zur Charakterisierung der Armen verwendete Wort selbst (Z. 21) und die ganze zweite Strophe (Ersatzglück in Form von Duft statt Brot, demütig gebückte Haltung, Beten als einzige Reaktion etc.) unterstrichen wird, fällt der Kontrast zur früheren Themenfassung auf. Alles ›Niedliche‹ ist getilgt, die mitleiderregenden Kinder sind durch abstoßende Alte ersetzt, die indirekt in der Metaphorik und im Modellaufbau zum Ausdruck kommende Religionskritik wird

durch die Verlegung der Szene in die Kirche direkt ausgesprochen: Gott ist ein Tyrann (Z. 6/7), der die Menschen leiden läßt (Z. 10) und fern und abwesend vor sich hinräumt (Z. 27f.); das Tun der Armen macht sich nicht im poetischen Modell selbst lächerlich, sondern es wird von Rimbaud ausdrücklich verurteilt (Z. 8, 25). Die bis ins Groteske verzerrte Häßlichkeit der Szene verhindert auch den Gedanken an eine ›wohlthätige‹ Linderung der Not; während für die Kinder wenigstens ein Hoffnungsschimmer nicht ausgeschlossen bleibt – der Bäcker könnte sie ja vielleicht doch noch bemerken, sie haben das ›Leben ja noch vor sich‹, ihre Lage könnte sich ja noch bessern –, stellt Rimbaud diese Armen als körperliche und geistige Krüppel dar, deren (poetische) Existenz einen lebenden Beweis für die Bosheit Gottes liefert, und deren Gebete sich auch an gar nichts mehr richten, was eine Besserung ihrer Lage herbeiführen könnte: der ans Kreuz genagelte Christus ist ihnen zu ähnlich, als daß von ihm Rettung zu erwarten wäre (Z. 30). Zuguterletzt läßt die Distanziertheit der Damen aus der für Wohltätigkeit zuständigen, leberkrank überfressenen besseren Gesellschaft durch die Art, wie sie mit ihren langen Fingern das Weihwasser berühren, keine liebevoll und hilfreich unterstützende Hand vermuten.

In einer Zeit, in der sich die sozialen und in ihrem Gefolge die ideologischen Spannungen in Frankreich so verschärft hatten, daß nur noch der Bürgerkrieg als ›Lösung‹ blieb, verwundert es nicht, daß sich auch in Rimbauds Gedichten, die ja nach eigenem Bekunden dem »Fortschritt« der Gesellschaft dienen sollten, eine verstärkte Ideologisierung beobachten läßt. Diese Tendenz führt zwar nicht zurück zur vorwiegend begrifflichen Sprache der ›versifizierten Ideologie‹, doch gegenüber den einfachen poetischen Modellen nimmt bei der Absicherung der Botschaft und der Fokalisierung der Kritik vermittlels der Karikatur der Anteil der nichtsemantischen poetischen Strukturen an der Sinnkonstitution ab. Dies gilt auch für die Gedichte vom Sommer 1871, in denen sich Rimbaud nach der Niederlage der Commune mit der politischen Lage auseinandersetzt (*L'Orgie parisienne ou Paris se repeuple*, *Les Mains de Jeanne-Marie*) bzw. persönliche und religiöse Themen anschneidet (*Les Soeurs de charité*, »*Le Juste restait droit* . . .«, *Les Premières communions*).

Das gleiche Bestreben, die eigene Kritik unmißverständlich zu artikulieren, beherrscht auch die Parodien, in denen zunächst einmal – die Kenntnis der literarischen Vorlagen kann selbst 1871 nicht als selbstverständliches Bildungsgut vorausgesetzt werden – traditionelle Themen lediglich karikierend in das Gegenteil vom Üblichen verzerrt werden. Im dichtungstheoretischen und literaturgeschichtlichen Argumentationszusammenhang der *Voyant-Briefe* bekommt jedoch die Komplizierung des modellhaften Wirklichkeitsbezugs in der Parodie literarischer Vorlagen dadurch ein besonderes Gewicht, daß auf in den Augen Rimbauds abwegige poetische Modellierungen hingewiesen und damit die Kritik an den Zeitgenossen konkretisiert werden kann, ohne auf einen begrifflichen Diskurs zurückgreifen zu müssen.

Doch die Karikatur/Parodie ist nur ein Moment der radikalen Um-Schreibung

von Wirklichkeit. Von der (noch) sicheren Warte einer fertigen Meinung aus, werden gegenteilige, ›falsche‹ Wirklichkeitsmodelle zerstört. Dieser Vorgang soll jedoch in Rimbauds Theorie nicht Endpunkt der Bemühungen, sondern durch die Zerstörung von ›Sehgewohnheiten‹ die Voraussetzung zur ›richtigeren‹, ›besseren‹ Neukonstruktion mit Hilfe der Voyance sein.

### 3.2. Die Voyant-Briefe

Rimbaud schrieb im Abstand von nur zwei Tagen, am 13. und am 15. Mai 1871, zwei verschieden lange Briefe [1] mit ähnlichem Inhalt: den einen, kürzeren, an seinen ehemaligen Lehrer Izambard und den anderen, vier Mal so langen, an einen befreundeten jungen Dichter, P. Demeny. Die Briefe, ganz besonders aber der zweite, sind wegen der darin enthaltenen Ansätze zu einer Dichtungstheorie zu beliebten Interpretationshilfen besonders für die dunklen Texte Rimbauds geworden. Der respektlose und schwungvoll elliptische Stil erlaubte es zusammen mit dem schillernden Begriff »voyant«, den Inhalt der Briefe je nach Gusto als Einsichten in die tiefsten Geheimnisse orphischen, esoterischen Wissens und hermetischer Poesie oder auch als eine Ansammlung von Gemeinplätzen einzustufen. [2]

Die in den Briefen entdeckte abgründige Tiefe und erst recht die Oberflächlichkeit ermöglichte es nicht, die in die Texte als Beispiele eingefügten Gedichte angemessen zu würdigen. Sie wurden teils mit souveräner Selbstverständlichkeit einfach übergangen [3], teils wurde von ihnen behauptet, sie erfüllten noch nicht die in der Theorie aufgestellten Bedingungen [4]; die Briefe wurden gelesen, als stünden an der Stelle von *Le coeur supplicié*, *Chant de guerre parisien*, *Mes petits amoureuses* und *Accroupissements* das berühmte *Bateau ivre*, die nicht minder bekannten *Voyelles* oder gar die *Illuminations*.

In der folgenden Darstellung werden die *Voyant-Briefe* weder als Zeugnisse eines wirren Kopfes unterbewertet noch als die eines tiefsinnigen Illuminaten überschätzt, sondern sie werden als das genommen, was sie sind: Versuche eines 16jährigen, zwei von ihm als mehr oder weniger kompetent angesehenen Freunden seine durchaus geordneten Vorstellungen von der Aufgabe des Dichters und von der Poesie allgemein zu vermitteln – und zwar weder in der Form eines Traktats noch der eines Gedichts, sondern in halb spaßig aggressiver, halb ernster Briefform.

Der Inhalt der Briefe wird nicht von den wirklichen oder vermeintlichen Quellen her erschlossen, das heißt von den Theorien des Dichter-Sehers vom Alten Testament und der Antike bis V. Hugo [5], sondern auf der Folie dieser Quellen im Argumentationszusammenhang der Briefe. Der Blick auf die Quellen trübt oft die Erkenntnis des Neuen. Als das zentrale Thema der Briefe erscheint die moderne, von Rimbaud »objektiv« genannte Poesie; die oft in den Vordergrund gestellte Voyance steht zu ihr lediglich in einem dienenden Verhältnis.



In diesen Kontext gehören, so leid es auch einigen Rimbaud-Verehrern tun mag, die schon erwähnten Gedichte. Im darauffolgenden Kapitel werden wir mit der Interpretation dieser Gedichte, allesamt *Parodien*, versuchen, den Bogen zum oben ausgeführten poetologischen Rahmen zu schlagen. Aus dieser Neusituierung der Briefe im Verhältnis zu Rimbauds Dichtungspraxis ergibt sich, daß die Vorstellung von einer objektiven Poesie nicht nur prophetisch die späten Werke vorwegnimmt [6], sondern daß die verschiedenen Phasen des Werks sich in fast bruchloser Entwicklung an diesem roten Faden aufreihen lassen – mit einigen Einschränkungen was die »alchemistische« Phase (*Alchimie du verbe*) angeht.

### *Form und Gliederung der Briefe*

Um einem völlig verwirrten Kopf [7] zu entspringen, sind beide Briefe denn doch zu geordnet. Der erste (I), im Original drei Seiten lange [8], besteht aus drei annähernd gleich umfangreichen Teilen: Teil 1 (Z. 2–21) referiert die Verwirklichung des Prinzips »On se doit à la Société« als »subjektive« Poesie durch Izambard und Rimbaud selbst; Teil 2 (Z. 21–46) spricht vom gleichen Prinzip, diesmal aber als Grundlage der zukünftigen, »objektiven« Poesie und vom Weg dorthin (*travail, dérèglement, Je est un autre, voyance*;) Teil 3 (Z. 47–78) stellt das Gedicht *Le coeur supplicié* vor.

Der zweite Brief (II) hat elf Seiten und wird durch die drei ordentlich auf Anfang (Teil 1, Z. 3–36; *Chant de guerre parisien*), Mitte (Teil 3, Z. 119–180): *Mes petites amoureuses* und Schluß (Teil 5, Z. 285–321: *Accroupissements*) verteilt, mit kurzen Bemerkungen ein- und ausgeleiteten Gedichte in fünf Teile gegliedert. Der erste der beiden zwischen die Gedichte eingefügten theoretischen Abschnitte (Teil 2, Z. 37–117) wird durch einen kurzen poesiegeschichtlichen Überblick eingeleitet (Z. 37–59) und führt dann die im 2. Teil des ersten Briefes angedeuteten Themen (*Je est un autre, travail, voyance, dérèglement, inconnu*) zum Teil mit identischen Worten aber breiter aus. Der zweite theoretische Abschnitt (Teil 4, Z. 181–284) befaßt sich mit der sprachlichen Form der neuen Poesie sowie mit ihrer gesellschaftlichen Rolle (Z. 181–224) und schließt mit einer literaturkritischen Revue der französischen Dichtung seit der Romantik; sie bildet chronologisch gesehen die Fortsetzung des poesiegeschichtlichen Überblicks in Teil 2 (Z. 37–59). Die poesiegeschichtlichen Abschnitte rahmen also die poetologischen Teile ein:

Gedicht	– Poesiesgesch.	– Gedicht	– Poetologie	– Gedicht
	+ Poetologie		+ Poesiesgesch.	

Das Verhältnis der beiden Briefe ist nicht das von Entwurf und Ausführung. Die verschiedenen Gewichtungen in der Behandlung des Themas sind durch Rimbauds unterschiedliche Stellung gegenüber den beiden Adressaten zu erklären: Izambard, der Empfänger des ersten Schreibens, war, bevor die Schulen im Grenzgebiet wegen des deutsch-französischen Krieges geschlossen wurden, sein

Lehrer, das heißt also eine (wenn auch freundschaftliche) Autorität, ein Vertreter der sonst verhaßten Institution ›Schule‹ – und erst in zweiter Linie ein Freund. Ihm gegenüber betont Rimbaud daher die gesellschaftliche Rolle des Dichters, wie er ihn sich vorstellt, im Unterschied und im Gegensatz zu der eines beamteten Intellektuellen wie Izambard selbst. An Demyen dagegen schreibt Rimbaud ›von Dichter zu Dichter‹; daher sind im zweiten, wesentlich umfangreicheren Brief die poetologischen und besonders die literarhistorischen Bezüge breiter ausgeführt. Wegen dieses seines Inhaltes – und wohl auch auf Grund des früheren Veröffentlichungstermins [9] – wurde im allgemeinen der zweite Brief von den Interpreten vorgezogen. Das führte zusammen mit methodischen Präferenzen dazu, daß die gesamte Interpretation einseitig auf den innerliterarischen Aspekt ausgerichtet blieb. So kam ein für Rimbaud entscheidender Punkt bei der Deutung zu kurz, daß nämlich die Dichtung ohne eine bestimmte gesellschaftliche Funktion sinnlos ist. Ein vollständiges und ausgewogenes Bild von den Vorstellungen, die sich Rimbaud über Dichter und Dichtung machte, muß daher beide Briefe gleichmäßig berücksichtigen, indem sie den einen zur Erläuterung und Ergänzung des anderen hinzuzieht.

*Der Argumentationszusammenhang der Briefe:*

*»On se doit à la Société« oder der Dichter als Arbeiter.*

Rimbaud heißt den vom Lehrer Izambard wohl ständig mit erhobenem Zeigefinger verkündeten moralischen Imperativ »On se doit à la Société« (I, Z. 2–3) ausdrücklich gut. Doch er unterscheidet zwei einander entgegengesetzte Arten, sich der Gesellschaft zu verpflichten:

Die erste zeichnet sich dadurch aus, daß man sich den bestehenden Verhältnissen und ihren Bedürfnissen anpaßt, sich in ausgefahrenen Geleisen bewegt (I, Z. 4–5: »vous roulez dans la bonne ornière«) und für dieses systemkonforme Verhalten belohnt wird. Ob diese Belohnung nun aus einem Professorengehalt, dem Zugang zum »râtelier universitaire« (I, Z. 17) auf Seiten Izambards besteht oder aus den »bocks et filles« (I, Z. 11)[10], mit denen Rimbaud von seinen Kumpanen gegen die Lieferung schlechter Witze und zweideutiger Geschichten ausgehalten wird, macht in Rimbauds Augen keinen Unterschied:

Moi aussi, je suis le principe: je me fais cyniquement *entretenir*; je déterre d'anciens imbéciles de collège: tout ce que je puis inventer de bête, de sale, de mauvais, en action et en parole, je le leur livre: on me paie en bocks et en filles. (I, Z. 5–11)

Die im ersten Augenblick überraschende Gleichsetzung zwischen einem beamteten Professor und der Prostitution eines ausgehaltenen Zotenreißers ist nicht bloß frech, sondern durchaus auch ernst gemeint. Beide dienen nämlich auf diese Weise nur ihrem Broterwerb und ihrem eigensten augenblicklichen Interesse (I, Z. 12–14: »Je me dois à la Société, c'est juste, – et j'ai raison. – Vous aussi, vous avez raison, pour aujourd'hui.«) und verfehlen aus egoistischer Bequemlichkeit (I, Z. 18–19: »Mais vous finirez toujours comme un satisfait qui

n'a rien fait, n'ayant rien voulu faire.«) ihre eigentliche Aufgabe: sie »tun« etwas für sich im Rahmen der bestehenden Gesellschaft, statt wirklich etwas für die Gesellschaft zu »tun«. Diese erste Art, den Grundsatz »On se doit à la Société« zu befolgen, nennt Rimbaud »subjektive Poesie«: »Au fond, vous ne voyez en votre principe que poesie subjective« (I, Z. 14–16).

Neben dieser Betonung des »Tuns« geht aus dem Kontext des Briefes an Demeny hervor, daß Rimbaud mit »Poesie« nicht nur die Dichtkunst im engeren Sinne meint, sondern sie entsprechend dem ursprünglichen griechischen Wort-sinn von »Poiesis« mit der »Praxis« (»Action«) allgemein, d. h. gesellschaftlich sinnvollem Tun verbindet. Diese zweite, als »objektive Poesie« bezeichnete Art, das Prinzip »On se doit à la Société« zu erfüllen, schwebt Rimbaud für die Zukunft vor; sie war jedoch seiner Ansicht nach auch schon in Griechenland verwirklicht. Dichten und Handeln seien dort nämlich noch nicht getrennt gewesen, sondern hätten eine Einheit gebildet (II, Z. 38: »la poésie grecque; Vie harmonieuse.«; II, Z. 73–74: »En Grèce, ai-je-dit, vers et lyres *rhythment l'Action.*«).

Die subjektive Poesie ist bloße »Spielerei und Zeitvertreib« (II, Z. 75); die Vertreter »gereimter Prosa« (II, Z. 43), während einer von Rimbaud großzügig von der Antike bis zur Romantik ausgedehnten Periode (II, Z. 39–49), sind »Verseschmiede« (II, Z. 41), beamtete Schreiberlinge, aber keine schöpferischen Dichter (II, Z. 84–85). Ihre Gedanken und Werke kreisen nur um sie selbst (II, Z. 91–92: »tant d'*égoïstes* se proclament auteurs«) und ihre Produkte fallen entsprechend aus (I, Z. 21: »horriblement fadasse«). Unter dieses Verdikt fällt offensichtlich auch ein Gutteil der Parnasse-Lyrik, die schwierige Strophenformen des Mittelalters und der Renaissance wiederbelebt: »L'étude de ce passé charme les curieux: plusieurs s'égouissent à renouveler ces antiquités: – c'est pour eux.« (II, Z. 75–77).

Die objektive Dichtung dagegen richtet ihren Blick in die Zukunft und ist eine Gemeinschaftsaufgabe: »Un jour, j'espère, – bien d'autres espèrent la même chose, – je verrai dans votre principe la poésie objective« (I, Z. 21–23). Sie unterscheidet sich von der subjektiven Lyrik vor allem dadurch, daß sie die Objektwelt nicht nur als Vorwand für eine Selbstdarstellung oder als kunstgewerbliches Material benützt, sondern daß sie »dem, was in der etablierten Wirklichkeit stumm, verzerrt und unterdrückt ist, Sprache, Klang und Bild« verleiht. [11]

Da eine so definierte Poesie in der Theorie keinen privaten Genuß, sondern eine der Gesamtgesellschaft förderliche Arbeit darstellt, können die Schöpfer dieser objektiven Poesie »travailleurs« heißen. Die namentliche Gleichsetzung des Dichters mit den »travailleurs« in Paris ist nicht zufällig [12]; beide sind im Sinne des vorher erläuterten weiten Begriffs von Poesie »Werk-Tätige«, in gemeinsamer Hoffnung an der Zukunft der Menschheit Arbeitende, beide werden in einem Satz und in einem Atemzug genannt: »Je serai un travailleur: c'est l'idée qui me retient quand les colères folles me poussent vers la bataille de Paris, – où tant de travailleurs meurent« (I, Z. 24–27). Die beiden Arten von

Arbeitern, die wirklichen in Paris und die Dichter, haben jedoch verschiedene Arbeitsgebiete: Rimbaud sieht seine Aufgabe nicht im bewaffneten Kampf für eine sozialistische Zukunft, wie die Aufständischen der Kommune, obwohl es ihn dazu drängt (II, Z. 322–323: »vite car dans huit jours je serai à Paris, peut être.«), sondern er arbeitet als Voyant für die Zukunft, wenn er auch dabei ein schlechtes Gewissen hat (I, Z. 27–29: »— où tant de travailleurs meurent pour tant tandis que je vous écris!«).

Aber widerspricht er sich nicht selbst, wenn er einerseits seinen Entschluß bekräftigt »je serai un travailleur« und gleichzeitig trotzig ausruft: »Travailler maintenant, jamais, jamais; je suis en grève« (I, Z. 29–30). Rimbauds Aussagen beziehen sich eindeutig auf zwei verschiedene Zeitstufen (dem Präsens »travailleur maintenant« steht ein Futur gegenüber »je serai«), die sich auf zwei ganz verschiedene Arten von »Arbeit« beziehen; einmal auf Tätigkeiten, die wie »brav zur Schule gehen« und »einen anständigen Beruf« ausüben, dem bestehenden Staat und der bestehenden Gesellschaftsordnung nützen, zum anderen auf ein Engagement für eine bessere Zukunft (Dichten). Die Arbeiter der Kommune bestreiken gegenwärtig zwar die Fabriken und Betriebe, kämpfen aber gleichzeitig um ihre Zukunft. Rimbauds augenblicklicher Streik ist ein Akt der Solidarität mit den streikenden Arbeitern, seine dichterische Arbeit für die Zukunft bleibt davon unberührt. [13]

Die soziale Verpflichtung des Dichters stammt in dieser eigenartigen Verbindung eines »pouvoir spirituel« – ein inzwischen teilweise säkularisiertes Erbe der religiösen Restauration – mit der Aufgeklärtheit des Geisteshelden – ein Erbe des 18. Jh. – aus der Romantik. [14] Der Künstler, als Prophet und Seher, empfängt die göttliche Inspiration und dient der in den Niederungen des Überlebenskampfes und bürgerlichen Geldraffens sowie im geistigen Dunkel tappenden Menschheit als Leuchtfener (vgl. Baudelaires *Phares*) auf dem Weg in eine bessere Zukunft.

Theoretische Verfechter und Verbreiter dieses Bildes vom Dichter waren Ch. Fourier, Saint-Simon und ihre Schüler, die der Kunst einen ebenbürtigen Platz neben Industrie und Wissenschaften im großen Aufbauwerk der Zukunft einräumten: A. de Lamartine und V. Hugo sind die bekanntesten Dichter aus jener Zeit, die an entscheidender Stelle die Politik ihres Landes mitzubestimmen versuchten.

L'art éternel aurait ses fonctions; comme les poètes sont citoyens. La Poesie ne rythme-  
ra plus l'action; elle sera en avant. (II, Z. 207–209) [15]

Die auf die Zukunft gerichtete gesellschaftliche Verpflichtung des Dichters verbindet Rimbaud zwar mit den romantischen Vorstellungen, doch sein Hinabsteigen aus den elitären Höhen des geistigen Führers der Nation in die Niederungen der Crapule, die den Begriff »travailleur« nicht nur metaphorisch nimmt, zeugt doch von einer veränderten, »demokratischen« Auffassung seines Dichter- und Sehertums.

Der Hinweis auf die »crapule« (vgl. *Le Forgeron*) beweist, daß Rimbauds

politisches Engagement auf der Seite der untersten Schicht der damaligen französischen Gesellschaft bis weit vor die Kommune zurückreicht. Die politische Entwicklung in Frankreich vom Sturz des Kaisertums bis zur Ausrufung der Kommune von Paris fiel dann allerdings in zweierlei Hinsicht mit der persönlichen Entwicklung Rimbauds günstig zusammen.

Rimbaud verliert kein Wort über den von Frankreich verlorenen Krieg und seine den französischen Nationalstolz tief demütigenden Folgen, im Gegenteil; er sieht in den Monaten vom Juli 1870 bis zum Mai 1871 nicht das Negative, sondern den fast unglaublich raschen politischen Fortschritt. Obwohl Napoleon III. noch im Mai 1870 das Plebiszit mit überwältigender Mehrheit für sich entscheiden und seine Macht festigen konnte, wurde innerhalb eines guten halben Jahres nicht nur der verhaßte Monarch hinweggefegt und die Republik ausgerufen, sondern in Paris war man wie 1848 – und diesmal anscheinend mit mehr Erfolg – sogar noch einen Schritt weiter gegangen und hatte die bürgerlich-konservative Republik Thiers' und der Ruraut durch eine vom Kleinbürgertum und dem Proletariat getragene demokratisch-sozialistische Republik abgelöst.

Dieser eruptive Befreiungsprozeß im großen gesellschaftlichen Maßstab entspricht Rimbauds eigener individueller psychosozialer Entwicklung in dieser Zeit. Er kann seine eigenen Ausbruchsversuche aus dem aufstiegsbetonten, autoritären und bigotten Elternhaus mit dem Schicksal Frankreichs identifizieren. [16] Sein Ausreißen zielt daher auch bezeichnenderweise nach Paris und ins nahe, relativ fortschrittliche, liberale Belgien. Doch mehr als dieses eher chronologisch zufällige Zusammentreffen der politischen Umwälzungen mit seinen individuellen, pubertären bedeutet die Kommune von Paris für seine Vorstellungen von der Rolle des Dichters in der Gesellschaft.

Die jüngste Entwicklung in Frankreich schien jetzt endlich, nachdem die Illusionen schon mehrfach enttäuscht worden waren, den glänzenden Beweis dafür zu erbringen, daß die Poesie, sprich: die Literaten, mehr oder minder direkt das Schicksal der Nation zu beeinflussen und zu fördern vermögen. War es auch erst der Krieg und die Niederlage gewesen, die Napoleon III. stürzten, so hatte doch die linke Intelligenz ganz entscheidend zu seiner Schwächung beigetragen und die Flucht des Regimes nach (vermeintlich) vorn, in den Krieg, beschleunigt. [17] Die schon erwähnte Ermordung V. Noirs ist ein aussagekräftiges Symptom dafür. Doch diesmal standen die treibenden Kräfte nicht wie 1848 Lamartine und Hugo im eher bürgerlich-konservativen Lager, sondern die Journalisten der aufmüpfigen politischen Blätter, von denen Rimbaud in seinem Brief vom 17. April 1871 so begeistert berichtet, H. de Rochefort, J. Vallès, Vermersch u. a., gehörten später dem Kommunerat an; auch bekanntere Künstler wie Courbet oder Verlaine stellten sich in mehr oder minder exponierter Funktion in den Dienst der Kommune.

Bei seinem Aufenthalt in Paris Ende Februar, Anfang März konnte Rimbaud persönlich den fast anarchistischen Zustand miterleben, der die Hauptstadt in diesen Tagen der utopischen und unklaren Erwartungen charakterisierte. [18] Je höher die Hoffnungen geschraubt worden waren, die man in die neue Republik

gesetzt hatte, die all das einlösen sollte, was 1848 gescheitert war, desto größer war die Enttäuschung über die Zusammensetzung und die Mentalität der neuen Nationalversammlung. Die monarchistischen Rurauten hatten bei den von Bismarck im Hinblick auf einen Friedensvertrag geforderten Neuwahlen (Febr. 1871) die Mehrheit der Sitze im Parlament (ca. 250 von 350) errungen und brachten selbst die bürgerlichen Republikaner dadurch gegen sich auf, daß sie das Werk der provisorischen Regierung, die auf eine breite Mobilisierung der Massen aus Angst vor einer Neuauflage von 1792 verzichtet hatte, vollendeten und unter dem weiterhin regierenden Thiers über einen möglichst raschen, in den Augen der Patrioten überstürzten und unehrenhaften Frieden verhandelten (ab dem 26. Febr.; Friedensschluß zu Frankfurt am 10. Mai 1871). Die sozialistische Opposition ihrerseits fühlte sich angesichts der Sitzverteilung in der Nationalversammlung um ihre Erwartungen eines freieren (11. März Einschränkung der Pressefreiheit und Verbot einiger oppositioneller Blätter) und sozial gerechteren Staates (Todesurteile gegen die Sozialistenführer Blanqui und Flourens; Aufhebung der Mietstundung, wie sie während der Belagerung verfügt worden war) betrogen. So fand die Pariser Kommune mit ihrem Aufbegehren gegenüber der nach Versailles geflohenen legalen Regierung eine ziemlich breite Sympathie auch (klein-)bürgerlicher Kreise. [19]

Rimbaud faßte die Entwicklung zur Kommune aus der notwendig beschränkten Perspektive des Zeitgenossen und des jungen Provinzlers als zumindest teilweise Verwirklichung seines poetischen Ideals von einer Pilotfunktion der Dichter für den Fortschritt der Menschheit auf, ohne sehen zu können, daß es vorwiegend die patriotischen Beweggründe waren, die diese spezifische Koalition zwischen dem Kleinbürgertum und dem Proletariat, wenn auch nur kurzfristig, ermöglichten. Die Wiedererringung der bürgerlichen Republik und die anscheinend in greifbare Nähe gerückte sozialistische konnten in den Augen Rimbauds die Resignation im Gefolge der 1848-Revolution als voreilig erscheinen und den romantischen Traum vom »sehenden« und daher führenden Dichter wiederaufleben lassen. (Wie Rimbaud nach der Niederlage der Kommune reagierte, werden die späteren Texte zeigen.)

Im Brief an Izambard, der sich, wie wir gesehen haben, in erster Linie mit dem gesellschaftlichen Auftrag des Dichters auseinandersetzt, wird der Begriff »voyant« nur ein einziges Mal verwendet. Obwohl er ursprünglich ideologisch aus einem religiös-transzendenten Zusammenhang stammt [20] und immer wieder mit Vorliebe in theosophischen und illuministischen Strömungen auftaucht, die mit dem Einfluß göttlicher bzw. dämonischer Kräfte rechnen, versucht Rimbaud, ihn in sein diesseitiges politisches Engagement einzubeziehen. Mit dieser seiner innerweltlichen Vorstellung von Voyance, die ausführlicher im Brief an Demeny dargestellt wird, setzt er die in verschiedenen Formen über das ganze 19. Jh. hin vulgarisierte Messmer'sche Tradition [21] fort, die die natürlichen, materiellen Grundlagen der Erweiterung der Wahrnehmungsfähigkeiten betont.

»Dérèglement« als Neuorientierung

Die Verleihung der Dichterwürde ist kein Gnadenakt einer höheren Instanz, der Dichter ist kein Erwählter, sondern er verdankt sich sein Dichtertum selbst. Daher genügt es auch nicht, auf die angeborene »reiche Seele« (II, Z. 210–211) zu vertrauen, sich nur sein Teil von der frei verfügbaren, »allgemeinen Intelligenz« (II, Z. 77–78) zu schnappen und damit Reime zu schmieden oder sich der »natürlichen Entwicklung« seines Intellekts (II, Z. 91–93) zu überlassen. Rimbauds zukünftiger Dichter wartet auch nicht auf die Inspiration von oben, auf Offenbarungen, seien sie von Gott oder sonstigen übermenschlichen Kräften. Um es nicht nur bis zum »beamteten Schriftsteller« (II, Z. 84–85) zu bringen, sondern zum wahren Dichter zu werden, muß er seine »Seele kultivieren« (II, Z. 110–111), sich selbst »sehend machen« (I, Z. 33; II, Z. 98–100). Das ist kein Vergnügen, sondern harte, schmerzhaft Arbeit (I, Z. 37–38; II, Z. 105), die eher der Selbstkasteiung eines Mönches als dem Lotterleben eines Bohémien entspricht. Schon Baudelaire hatte in seinen *Conseils aux jeunes littérateurs* mit dem Märchen aufgeräumt, die Inspiration käme auch ohne harte Arbeit über einen: »l'orgie n'est plus la soeur de l'inspiration: nous avons cassé cette parenté adultère.« [22] Dennoch wird Rimbaud der Geruch des ausschweifenden Lüstlings wohl ewig anhaften. Daran ist neben seiner Verbindung mit Verlaine eine berühmte Briefstelle schuld:

Il s'agit d'arriver à l'inconnu par le dérèglement de *tous les sens*. (I, Z. 35–36)

oder ausführlicher im Brief an Demyen:

Le Poete se fait *voyant* par un long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens*. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie; il cherche lui même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences. (II, Z. 100–105)

Wie alle berühmten und aus dem Zusammenhang gerissenen Zitate wird dieses umso leichter mißverstanden, als jeder schon meint, seine Bedeutung zu kennen. Im Brief an Izambard leitet Rimbaud den Abschnitt über den Weg zur Voyance mit der Wendung ein: »Maintenant je m'encrapule le plus possible« (I, Z. 31–32). Damit bezeichnet er eine Stufe zur Voyance. »S'encrapuler« wird gern in Verbindung mit dem kurz darauffolgenden »dérèglement de tous les sens« als ein wüstes, liederliches Leben verstanden und mit bürgerschreckenden Anekdoten über sein Auftreten in Verbindung gebracht. [23] Das mag die äußere Schale sein, doch das Wort »crapule« hat für Rimbaud auch noch einen anderen Klang. In *Le Forgeron* schleudert der Vertreter des Proletariats dem König das in den Augen eines Bürgers schimpfliche Wort »crapule« geradezu als einen Ehrentitel, der seine Klasse vor den anderen auszeichnet, mehrfach mit besonderer Emphase ins Gesicht. »S'encrapuler« wäre also etwa mit »sich zum Proleten machen« zu übersetzen, was für Rimbaud soviel bedeutet wie: »aus den Zwängen der verhaßten bürgerlichen Gesellschaft ausbrechen, sich mit der Crapule solidarisieren«. Dieses Ausbrechen erscheint unter den Scheuklappen des Spießbürgers hervor als »unanständig«, »proletenhaft«. Rimbaud kultiviert

damit ein ›Dandytum‹ mit negativem Vorzeichen. Während Baudelaire versucht, sich vom Bürger durch aristokratisches Gehabe abzusetzen, glaubt Rimbaud die zeitgemäßere gesellschaftliche Kraft, die sich zur Identifikation anbietet, auf der Seite des Proletariats zu finden. Er gibt also nicht nur an, wovon er sich befreien will, sondern er orientiert sich auch neu in diejenige Richtung, in der er einen Weg zur Befreiung erkennt.

»Entregelung« bedeutet für Rimbaud nicht Sich-Gehen-Lassen, nicht passive Hingabe an letztlich negativ bewertete »Mächte von unten« oder an ein »Chaos des Unbewußten« [24], auch nicht in erster Linie hemmungslosen, unkontrollierten Sinnesgenuß, sondern eine zähe, mühsame und dem Urteil der Vernunft unterworfenen (»raisonné«) [25] Arbeit der Erweiterung des Bewußtseins und der Wahrnehmungsfähigkeit der Sinne.

Es reicht dazu nicht aus, bloß moralische Konventionen zu sprengen und wie Ch. Fourier vorschlägt, seinen »natürlichen«, letztlich guten, da von Gott geschaffenen »Leidenschaften« zu folgen. Um der Menschheit »voraus« zu sein, muß er das Normalmaß sprengen und auch zu künstlichen Mitteln greifen: »Toutes les formes de l'amour, de souffrance, de folie; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences.« (II, Z. 102–105).

Damit deutet sich schon an, daß die zerstörerische Seite der Entregelung nicht das Ziel, sondern nur ein Mittel sein soll, um »im Unbekannten anzukommen«. [26] Rimbauds Hohn und Spott über alle zu seiner Zeit anerkannten Werte, den Staat, verkörpert in Napoleon III. bzw. später in der Dritten Republik, die Kirche, das Bürgertum, die Familie und die damit verbundenen moralischen und ästhetischen Normen, stellen ihn zwar außerhalb der Gesellschaft, eröffnen ihm aber dafür neue Erkenntnishorizonte: »il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, – et le suprême Savant! – Car il arrive à l'inconnu!« (II, Z. 107–110).

Das mythische Vorbild Rimbauds heißt nicht Orpheus, sondern Prometheus als Vater des technischen und wissenschaftlichen Fortschritts: »Donc le poète est vraiment voleur de feu« (II, Z. 181). Wie Prometheus gegen die ›olympische Politik‹, so rebellierte er gegen die den Fortschritt der Menschheit hemmenden Normen, gegen die »arrêts de la vie« (*Départ*). Bezeichnenderweise wird der Name des antiken Heroen gar nicht genannt, sondern metonymisch durch seine ungesetzliche Tat ersetzt (»voleur de feu«). Prometheus ist für Rimbaud ein politisches Programm: für die alte Gesellschaft ein »Gesetzesbrecher«, »Verfluchter«, gleichzeitig aber für die neue, zukünftige der »suprême Savant«.

Wie wenig etwa überkommene Kategorien nicht nur im gesellschaftlichen, sondern auch im ästhetischen Bereich taugen, demonstriert Rimbaud mit einem Beispiel: »Mais il s'agit de faire l'âme monstrueuse; à l'instar des comprachicos, quoi! Imaginez un homme s'implantant et se cultivant des verrues sur le visage.« (II, Z. 93–97) Das Einpflanzen von Warzen ins Gesicht ist nicht nur ein Ausbrechen aus der überlieferten, sondern gleichzeitig bedeutet es die Schaffung einer neuen »Schönheits«-Norm (II, Z. 200–201: »Enormité devenant norme«). Das



Selbst wird nur aus der Perspektive der gerade geltenden Werte verstümmelt, für die Zukunft erwartet sich Rimbaud von dieser ›Schönheitsoperation‹ eine Erweiterung und Steigerung des Ich, das auch in seither tabuisierte Bereiche vordringt. [27]

Der Weg zum Sehertum durch »Entregelung«, durch harte Arbeit statt durch göttliche Eingebung, die Apostrophierung des »Sehenden« als »Kriminellen« statt als Priester, als »Wissenschaftler« statt als in Trance stammelnder Magier, als Prometheus statt als Orpheus stellen Rimbauds Voyant-Begriff in ein helleres und schärferes Licht als das geheimnisvolle Halbdunkel, aus dem er für den Teil der Forschung, die ihn immer wieder den verschiedensten spiritistischen, kabbalistischen und orphischen Bewegungen zugerechnet hat, als überirdische Lichtgestalt hervorgetreten ist. [28] Abgesehen von der Unwahrscheinlichkeit ausgedehnter einschlägiger Lektüren des Siebzehnjährigen, deren Zeugnisse allesamt auf recht schwachen Füßen stehen [29], zeigen auch neben dem in solcher Tradition unüblichen Weg zur Voyance die Gegenstände seiner Bemühungen, *das Ich* und *das Unbekannte*, eine neue Qualität.

Bevor wir dazu kommen, noch kurz einen Hinweis auf die Gruppe, bei der es lediglich der Befreiung von äußerem Zwang, der gesellschaftlichen Befreiung bedarf, um ihre poetischen Fähigkeiten zu wecken, die bei ihr anscheinend einem weniger strengen ›Reglement der Sinne‹ unterworfen sind: die Frauen.

Quand sera brisé l'infini servage de la femme, quand elle vivra pour elle et par elle, l'homme. – jusqu'ici abominable, lui ayant donné son renvoi, elle sera poete, elle aussi! La femme trouvera de l'inconnu! Ses mondes d'idées différeront-ils des nôtres? – Elle trouvera des choses étranges, insondables, repoussantes, délicieuses; nous les prendrons, nous les comprendrons. (II, Z. 210–219)

Der Abschnitt fällt nur auf den ersten Blick etwas aus dem Rahmen der Argumentation. Die Forderung nach der Befreiung der Frau steht in engem Zusammenhang mit der ebenfalls frühsozialistischen sozialen Verpflichtung der Kunst und ihrer Vorreiterrolle für die Gesellschaft. Für Fourier etwa ist der Grad der Freiheit der Frau ein Maßstab für die Reife der Gesellschaft und auch er erwartet von einer befreiten Frau einen wesentlichen Beitrag zur Wissenschaft und Kunst. [30] Die Vorstellung, daß die Frau, durch ihre größere Nähe zur Natur und ihren schöpferischen Kräften, sogar in besonderem Maße zur Poesie als einer anderen, unmittelbareren Form der Erkenntnis von Welt und damit zur Entdeckung des Unbekannten begabt sei, ist eine Lieblingsidee J. Michelets, (*La Femme*, 1859; *La Sorcière*, 1862) auf den wir im Zusammenhang mit späteren Texten noch mehrfach zurückkommen werden. Wenn Rimbaud also diesen Gedanken aufnimmt, so deutet das auf einen bestimmten ideologischen Kontext hin und hat nichts mit seinen persönlichen Erfahrungen mit Frauen zu tun, die diese seine von der Theorie gestellten Erwartungen durchaus enttäuscht haben können (*Les Soeurs de charité*).

»Je est un autre«

Der Seher als »suprême Savant« veranstaltet keine spiritistischen Sitzungen wie der tischerückende V. Hugo. Die gebrauchten Tätigkeitswörter (chercher, inspecter, tenter, apprendre) weisen ihn dagegen als Forscher aus, der sich auf kontrollierte Sinneswahrnehmungen stützt. Gleichzeitig nimmt er den aus der Romantik stammenden Gedanken auf, daß der Makrokosmos aller Formen des Seins nur über die Erforschung des Mikrokosmos des eigenen Ich zugänglich sei[31]:

La première étude de l'homme qui veut être poète est sa propre connaissance, entière; il cherche son âme, il l'inspecte, il la tente, l'apprend. Dès qu'il la sait, il doit la cultiver. (II, Z. 86-89)

Der Gedanke, daß das eigene Ich gar nicht bekannt sein könnte und daß das rationalistische »Je pense donc je suis« dem Subjekt eine unangemessene Rolle zuweise (II, Z. 67-72) führt zu einer Neubestimmung des Verhältnisses des Subjekts zur Objektwelt, das die überkommenen Identitätsvorstellungen und damit auch bestimmte grammatikalische Regeln wie die Übereinstimmung des Personalpronomens als Subjekt mit der dazugehörigen Verbform außer Kraft setzt. Rimbauds Formel lautet nicht wie bei Rousseau zu Anfang seiner *Confessions* »je suis autre« (»J'ose écrire n'être fait comme aucun de ceux qui existent«), sondern »Je est un autre« (I, Z. 43; II, Z. 60).

In dieser Formel sind zwei Komponenten hervorzuheben. Rimbaud hält sich nicht wie Rousseau für »anders« im Vergleich zu seinen »semblables«, eine Vorstellung, die ja gerade das eigene Ich privilegiert und seine Identität festigt, sondern das Ich hat eine fremde Identität, eine andere als seither angenommen. Dieses Anders-Sein bekommt dadurch noch eine besondere Qualität, daß es durch die Verwendung der 3. Person Sg. des Verbs être die Perspektive der 1. Person verläßt, sozusagen aus sich heraustritt und den Weg öffnet für die Eindrücke der Objektwelt. Der Dichter soll diese nicht in seine interessegeleiteten und konventionalisierten Wahrnehmungs-, Vorstellungs- und Sprachmodelle zwängen, nicht seine »subjektiven Eindrücke« von der Wirklichkeit wiedergeben, sondern er soll schöpferisch vermitteln zwischen der Wirklichkeit und den Menschen. Rimbaud schwebt eine »objektive Poesie« vor, in der die Dinge selbst gleichsam vom Dichter zum Reden gebracht werden. Im Gegensatz zu einer Überwältigung des Ichs durch die Dinge bzw. einem träumerischen Sich-Verlieren an sie, verbunden mit einer völligen Ausschaltung der rationalen Kontrolle, hält Rimbaud an einem eigenartigen Zwischenstadium fest. Die Askese der »Entregelung« dient dazu, Distanz zum eigenen Ich zu gewinnen, so wie es durch Erziehung und Bildung geformt und verformt wurde, ein Vorgang, den man vernunftgelenkte, überwachte Ekstase nennen könnte.

Rimbaud knüpft damit an Gedankengänge an, die der von ihm als »premier voyant, roi des poètes« verehrte Baudelaire in seinem Artikel *Du vin et du haschisch* (1851)[32] geäußert hatte und die die gleiche charakteristische Ver-

bindung von Dichtertum, »Objektivität« gegenüber der Wirklichkeit und Selbstdistanz aufweisen: »De temps en temps la personnalité disparaît. L'objectivité qui fait certains poètes panthéistes [...] devient telle que vous vous confondez avec les êtres extérieurs. Vous voici arbre mugissant au vent et racontant à la nature des mélodies végétales. [...] Vous gardez, il est vrai, la faculté de vous observer vous-même, et demain vous aurez conservé le souvenir de quelques-unes de vos sensations.« Auch der voluntaristische Aspekt wird von Baudelaire in einem den Artikel abschließenden Zitat unterstrichen; zur »béatitude poétique« seien künstliche Rauschmittel gar nicht nötig. Der »Enthousiasmus« und »die reine und freie Ausübung des Willens« genügen, um ihn in eine »existence supranaturelle« zu versetzen und ihn gleichzeitig zu »Ursache und Wirkung, Subjekt und Objekt« werden zu lassen.

Rimbaud ergänzt die Aussage »Je est un autre« durch zwei Metaphern aus dem Bereich der Musik:

Tant pis pour le bois qui se trouve violon, et Nargue aux inconscients, qui ergotent sur ce qu'ils ignorent tout à fait!« (I, Z. 43–46); Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute. Cela m'est évident: je lance un coup d'archet: la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène. (II, Z. 60–66)

Er ist auf Grund seiner besonderen Begabung und Arbeit an sich selbst kein totes Material wie Holz oder Kupfer, die physikalischen Impulse aus der Objektwelt werden in ihm aufgenommen und verwandelt zu den Tönen einer Violine bzw. einer Trompete. Er ist aber nicht nur Instrument, sondern zugleich auch noch Konzertmeister (»je lance un coup d'archet«), er hält die ästhetische Umformung der Wirklichkeit unter seiner Kontrolle und ist nicht lediglich ein passives, »bescheidenes Aufnahmegerät« für »so viele Echos« aus dem Unbewußten. [33] Die Symphonie – nicht als Musikgattung, sondern im ursprünglichen Wortsinn eines harmonischen Zusammenklangs –, die bei Rimbaud aus diesem (Orchester-)Graben aufsteigt bzw. »mit einem Satz auf die Bühne springt«, hat vorher ihren »Einsatz« erhalten.

### »Arriver à l'inconnu«

Das Ziel der dichterischen Bemühungen, »arriver à l'inconnu«, ist, wie die Symphonie-Metapher bereits ankündigt und wie der weitere ideologische Kontext der verwendeten Begriffe zeigt, weder »leer« noch »transzendent« [34], es ist diesseitig »materialistisch« und »fortschrittlich«.

Le poète définirait la quantité d'inconnu s'éveillant en son temps dans l'âme universelle; il donnerait plus – que la formule de sa pensée, que la notation *de sa marche au Progrès!* Enormité devenant norme, absorbée par tous, il serait vraiment *un multiplicateur de progrès!*

Cet avenir sera matérialiste, vous le voyez; – Toujours pleins du *Nombre* et de l'*Harmonie* ces poèmes seront faits pour rester. (II, Z. 196–205) [35]

Die Idee der »Harmonie«, sei sie diejenige eines einzelnen Gedichts oder der ganzen Menschheit, beide als Abbilder einer universellen Harmonie des Kosmos, ist als Kontrast zum gerade (Mai 1871) herrschenden Klassenkampf brennend aktuell, wenn auch nicht neu und seit Pythagoras in immer neuen Varianten vertreten worden. Im Frankreich des 19. Jh.s ist diese Vorstellung am ausgeprägtesten in den Theorien Ch. Fouriers und seiner Nachfolger.[36] Der »Fortschritt« zur (sozialen) Harmonie ist für sie nichts anderes als die angestrebte Wiederherstellung der ursprünglich vorhandenen »universellen Harmonie«, die nicht etwa durch einen Sündenfall verloren ging, sondern lediglich durch Gütermangel und in seiner Folge durch eine ungerechte Besitzverteilung. Christliche Demut und Leidensbereitschaft ändern die Verhältnisse nicht – auch darin stimmt Rimbaud mit ihm überein; doch während Fourier auf eine technisch minutiöse Planung des friedlichen Wegs zur universellen Harmonie setzt, schwebt Rimbaud eine etwas revolutionärere Verwirklichung dieses Ziels mit Hilfe der Poesie vor.

So wird der Dichter zu einem »Vervielfältiger des Fortschritts«, nicht weil er über ausgearbeitete, begrifflich ausformulierte Programme[37] für die zukünftige Menschheit verfügte und sie gar in versifizierte Ideologie umsetzte, sondern weil er seine Leser teilhaben läßt an der Ummodellung der Weltbilder, sie den Umwandlungsprozeß von Normzerstörung und Normschöpfung ganz in sich aufnehmen (»absorbieren«) und zu ihrem eigenen Werk werden läßt. Die Dichtung ist kein Stein der Weisen, der Dichter kein Alchimist (vgl. Rimbauds spätere »Alchimie du verbe«) der die Wirklichkeit schlagartig verändern könnte. In *Délire I* sagt die »vierge folle« über ihren »époux infernal«:

Je reconnaisais, – sans craindre pour lui, – qu'il pouvait être un sérieux danger pour la société. – Il a peut-être des secrets pour *changer la vie*? Non, il ne fait qu'en chercher. me répliquais-je.

Das Eingeständnis, daß er im Gegensatz zu den Politikern keine fertigen Rezepte anzubieten hat, ändert nichts an seinem Willen, »das Leben zu ändern«, nicht indem er es auf ein Jenseits hin transzendierte, sondern indem er die Gesellschaft revolutioniert. Materialistisch heißt in diesem Zusammenhang, um von vornherein ein anachronistisches Mißverständnis auszuschalten, nicht historisch-materialistisch, sondern, daß die zukünftige Harmonie sich nach der Materie immanenten, »natürlichen« und nicht nach göttlichen Gesetzen richtet.

Die Richtung, die mit der Commune de Paris eingeschlagen wurde, ist seiner Meinung nach die richtige, wenn er als Dichter auch im Bewußtsein seiner besonderen Aufgabe vor einem »handgreiflichen« Engagement zögert (vgl. den Schluß des Briefes vom 13. Mai). Wir haben oben schon darauf hingewiesen, daß Rimbaud bei seinem Aufenthalt Ende Februar/Anfang März 1871 in Paris weniger von politischen Programmen beeindruckt war (die Commune de Paris wurde erst am 18. März ausgerufen), als von der anarchistischen Aufbruchstimmung. Er fühlt sich der Gruppe derjenigen Intellektuellen kleinbürgerlicher Herkunft[38] verbunden, die im Gegensatz zu den etablierten wie etwa Gautier,

Leconte de Lisle oder auch Flaubert, in der Kommune arbeiteten und sie nicht als Bürgerschreck, sondern als Chance für eine wirkliche Befreiung und Änderung des Lebens sahen. Sie konnte sich in solchen Augen wesentlich ›fortschrittlicher‹ darstellen, als sie in Wirklichkeit Zeit hatte zu werden. [39]

Das »Unbekannte« läßt sich aus dem Argumentationszusammenhang der Briefe und ihrem historischen Kontext in zwei Komponenten zerlegen, die aber, in den Augen Rimbauds eins sind: Einmal das Unbekannte, von dem alle meinen, es sei ihnen schon bekannt und dessen Existenz allgemein anerkannt ist, das aber in der Sicht des Dichters auf Grund der ideologisch einseitig geregelten Begrifflichkeit und Wahrnehmungsfähigkeit seither noch nicht richtig erkannt wurde. Es handelt sich hier in erster Linie um die Kritik und die Destruktion bestehender Modelle von Wirklichkeit, deren erste Beispiele wir in den karikierenden Gedichten im vorigen Kapitel gesehen haben und die wir in den den *Voyant-Briefen* beigegebenen Parodien fortgesetzt sehen werden.

Die andere Seite des Unbekannten ließe sich benennen als das »Unerhörte« und »Unbekannte« seither gar nicht Vorgestellte und Vorstellbare, Utopische. Werden die bestehenden Modelle der Wirklichkeit gründlich zerstört und wird das so gewonnene Material mit Hilfe der Voyance neu kombiniert, so ergeben sich die »Visionen« des Unbekannten. Rimbauds Visionen sind aber keine Ausgeburten eines chaotischen Unbewußten (das ja gar nicht mehr allen so chaotisch erscheint, wie es H. Friedrich erschien) und keine überirdische Offenbarung, sondern sie sind die neue »Sicht« auf die Welt, die neue ›Welt-Anschauung‹, die der intellektuellen Durchdringung (»intelligence«) grundsätzlich, wenn auch mit großer Anstrengung zugänglich sind.

Car il arrive à l'inconnu! Puisqu'il a cultivé son âme, déjà riche, plus qu'aucun! Il arrive à l'inconnu, et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues! Qu'il crève dans son bondissement par les choses inouïes et innommables: viendront d'autres horribles travailleurs; ils commenceront par les horizons où l'autre s'est affaissé! (II, Z. 109–117)

Das Wort »Travailleurs« und der Anklang an die bereits zitierte [40] Stelle aus dem Vorwort von *Le Peuple*, in der Michelet den mühsamen, aber siegessicheren Weg der neuen »Barbaren« in die Zukunft beschreibt, binden dieses »Unbekannte« noch einmal ausdrücklich an den sozialen Auftrag des Dichters und an seine Solidarität mit dem Proletariat.

### »Trouver une langue«

Alle Bemühungen um die Sehergabe, um die Erforschung des eigenen Ich und der Welt sind aber zum Scheitern verurteilt, wenn der Dichter nicht die Sprache findet, die ihm die Artikulation seiner Visionen erlaubt.

Poetische Innovation bedeutet also für Rimbaud nicht Neues um des Neuen willen. Künstlerische Geschicklichkeitsproben, wie sie die »neue Schule« der Parnassiens (»rompue aux formes vieilles«, II, Z. 272) mit der Wiederbelebung

komplizierter Vers- und Strophenformen ablekten (vgl. II, Z. 75–77), lehnt er ausdrücklich ab:

En attendant, demandons aux poètes du *nouveau*, – idées et formes. Tous les habiles croiraient bientôt avoir satisfait à cette demande. – Ce n'est pas cela! (II, Z. 220–223)

Die neue »Form« ist, wie die Trennung und eindeutige Reihenfolge im obigen Zitat zeigt, eine notwendige Folge neuer »Ideen« (außerdem: »les inventions d'inconnu réclament des formes nouvelles«; II, Z. 270f.). Daß er die beiden Elemente für trennbar hält, zeigen auch die Formulierungen, mit denen er seine Vorgänger kritisiert, weil ihre Form hinter dem Inhalt ihrer Visionen herhinke[41]:

Lamartine est quelquefois voyant, mais étranglé par la forme vieille. (II, Z. 229–231)

Les seconds romantiques sont très *voyants*; Th. Gautier, Lec. de Lisle, Th. de Banville. Mais inspecter l'invisible et entendre l'inouï étant autre chose que reprendre l'esprit des choses mortes, Baudelaire est le premier voyant, roi des poètes, *un vrai Dieu*. Encore a-t-il vécu dans un milieu trop artiste; et la forme si vantée en lui est mesquine: les inventions d'inconnu réclament des formes nouvelles. (II, Z. 263–271)

Der Weg zur »objektiven« Poesie zieht sich in der Theorie der *Voyant-Briefe* über mehrere Etappen hin: zuerst die »Entregelung der Sinne«, dann die Sicht auf das Unbekannte, schließlich die Schaffung einer geeigneten Sprache. Die Einheit und Adäquanz von Inhalt und Form wird von Rimbaud jedoch zur Forderung erhoben und begründet auf der Basis der Voyance überhaupt die Notwendigkeit einer neuen Sprache:

si ce qu'il rapporte *de là-bas* a forme, il donne forme; si c'est informe, il donne de l'informe. Trouver une langue; (II, Z. 183–186)

Die gesuchte Sprache soll folgenden Anforderungen genügen: Sie soll »universell« [42] sein (»le temps d'un langage universel viendra«), sie soll als Äußerung der »universellen Seele« »von der Seele für die Seele« sprechen. Rimbaud scheint sich eine Art emotive, von der Verschiedenheit der Nationalsprachen und festgelegten Bedeutungen unabhängige Sprache vorzustellen (»Il faut être académicien, -plus mort qu'un fossile, -pour parfaire un dictionnaire, de quelque langue que ce soit.« II, Z. 188–191).

Gelingt dem metaphorischen Prozeß (einschließlich der poetischen Modellbildung) auch die Befreiung von der semantischen Fixiertheit, so ist jedoch eine Lösung von der Nationalsprache in einem System arbiträrer Zeichen nicht denkbar. Die Sprache muß folglich möglichst unmittelbar »ästhetisch« werden. Das bedeutet nicht etwa, das Häßliche in eine schöne Form zu gießen und damit erträglich zu machen, sondern trotz bzw. mit Hilfe sprachlicher Vermittlung durch die Ausnutzung der »Sekundärstrukturen« und der Polyfunktionalität der Zeichen, eine »Teilhabe« an Sinneseindrücken sämtlicher Sinne zu ermöglichen (»il devra faire sentir, palper, écouter ses inventions«). Rimbaud trifft sich damit in einer Forderung an die Sprache, die bereits Proudhon in einem eindeutig gesellschaftstheoretischen Zusammenhang gestellt hatte [43]:

Mais j'ose dire qu'il y a ici plus que ce qu'a jamais deviné Newton. La profondeur des cieux n'égale pas la profondeur de notre intelligence, au sein de laquelle se meuvent de merveilleux systèmes. On dirait une région nouvelle, inconnue, qui existe hors de l'espace et du temps, comme les royaumes célestes et les demeures infernales, et sur laquelle notre oeil plonge, avec une admiration muette, comme dans un abîme sans fond. [...] C'est l'invisible se faisant visible, l'impalpable rendu matériel, l'idée devenue réalité, et réalité mille fois plus merveilleuse, plus grandiose que les plus fantastiques utopies. [...] nous sommes forcés, pour des faits sans analogues, d'inventer sans cesse des noms spéciaux, de créer une nouvelle langue.

Mit der Aufhebung der Sinnesschranken und ihrer Öffnung auf neue, unbekannte Bereiche hängt eng eine weitere Forderung zusammen: die neue Sprache soll umfassend syn-ästhetisch sein, also nicht nur einzelne Sinne direkt ansprechen und erweitern, sondern sie alle zugleich anregen:

Cette langue sera de l'âme pour l'âme, résumant tout, parfums, sons, couleurs, de la pensée accrochant la pensée et tirant. (II, Z. 194–196).

Die Synästhesie als eine geläufige physiologische Erscheinung, bei der ein Sinnesreiz nicht nur das ihm zugeordnete Sinnesorgan anspricht, sondern zusätzlich noch ein oder mehrere qualitativ verschiedene Sinnesindrücke hervorruft, ist eine Art »natürliche« Entregelung der Sinne (oder besser: ein Zustand des Noch-nicht-geregelt-Seins, wie er durch die Ekstase erst wieder annäherungsweise erreicht werden soll), die Rimbaud als Variante des vorsprachlichen Rezeptionsmodells zum Vorbild dient für die höheren semantischen Modellebenen, etwa in Form synästhetischer Metaphern. [44]

Diese neue Sprache schafft es also nicht nur, durch (vorwiegend optische und akustische) Sekundärstrukturen zusätzliche und gleichzeitige (vorsprachliche) Sinnesreize auszulösen, sondern sie schafft es anscheinend auch, »das Denken nachzuziehen«. Das wäre etwa denkbar als Veränderung von Vorstellungen, Gedanken und Begriffen (der 1. semantischen Stufe nach Stachowiak) mit Hilfe eben des metaphorischen Prozesses, für den die Synästhesie das Muster abgibt.

Rimbauds Ansprüche an sich und die neue Dichtung sind hoch. Er fordert unter Einsatz seiner ganzen Person einen vollständigen Bruch mit allen Normen, allen Konventionen – angefangen bei der ekstatischen Distanzierung vom eigenen Ich, über die Entregelung und Befreiung der Sinneswahrnehmungen bis zur Ablehnung traditioneller Sprache, traditioneller (»subjektiver«) Poesie und schließlich traditioneller Gesellschaftsverfassung. Der Wille zur Veränderung umfaßt also sämtliche Stufen modellhafter Wirklichkeitserfassung von der vorsprachlichen Ebene bis zu den kunstvollsten literarischen Gebilden und bis zur Lebenspraxis.

Die Triebfeder dieses Veränderungswillens ist das ausgeprägte soziale und politische Engagement, das sich im Spannungsfeld zwischen Verpflichtung für die (zukünftige) Gesellschaft und Auflehnung gegen sie (die bestehende), zwischen Arbeit und Streik, Wissenschaft und Verbrechen bewegt. Seine Auflehnung nimmt nicht die harmlose und gesellschaftlich zugelassene Form des

Traums an. Dieses Wort taucht trotz der Herkunft der ekstatischen Welterfahrung aus dem romantischen Kontext in den *Voyant-Briefen* nicht auf. Die von Rimbaud gewählten Mittel sind aggressiver, sie gehen vom »Wahnsinn« und von der »Krankheit« bis zum »Verfluchten« und »Verbrecher«. Dementsprechend wählt er als erste Muster dieser Befreiung und Veränderung in diesen Briefen nicht seine synästhetischen Etüden[45] (*Voyelles* und »*L'étoile a pleuré rose . . .*«), sondern er setzt seinen Befreiungsversuch spektakulärer zunächst einmal in den oberen Stufen der Modellhierarchie, bei den herrschenden ideologischen und literarischen Modellen an und parodiert die etablierte Parnasse-Poesie samt ihren ideologischen Implikationen.

### 3.3. Die Parodien

Eröffnet die im vorigen Kapitel ausgeführte Deutung der *Voyant-Briefe* die Möglichkeit, die Gedichte dieser Briefe als Bestandteil der Theorie zu erkennen und dadurch gleichzeitig die vorgeschlagene Deutung dieser Briefe zu bestätigen? Die bisherige Auffassung von Rimbauds Sehertum erlaubte es jedenfalls nicht, in den besagten Gedichten eine Erfüllung seiner dichtungstheoretischen Vorstellungen zu sehen. Die Sekundärliteratur schweigt sich über die Funktion und die Bedeutung der den *Voyant-Briefen* beigegebenen Gedichte aus und legt achselzuckend den Schluß nahe, daß sie nur das Papier, auf dem sie geschrieben sind, mit den Rimbaudschen Dichtungstheorien verbindet.

Dabei spricht alles dafür, daß die Gedichte integrierter Bestandteil und nicht beiläufiges Anhängsel der Briefe sind. Sie stehen im fortlaufenden Briefftext und sind nicht nur als Postscriptum oder gar als lose Blätter beigelegt. Außerdem werden sie in beiden Briefen durch kurze Hinweise eingeleitet bzw. auch abgeschlossen. Vor allem läßt es auch die Bedeutung, die Rimbaud dem Briefinhalt zumißt, unwahrscheinlich erscheinen, daß er die Gedichte nicht mit Bedacht ausgewählt hat.

Die unverständliche Vernachlässigung der Gedichte im Zusammenhang mit der Interpretation der *Voyant-Briefe* erklärt sich also nur zum geringsten Teil aus dem ganz äußerlichen drucktechnischen bzw. druckökonomischen Umstand, daß in den gängigsten Ausgaben die Gedichte innerhalb der Briefe nicht vollständig in ihrer ursprünglichen Fassung abgedruckt sind, sondern jeweils nur die Überschrift und die erste Zeile. Auch daß die Gedichte selbst, wenn auch z. T. in leicht veränderter Fassung schon längst bekannt waren[1] und scheinbar keine besonderen Deutungsschwierigkeiten boten, während der Inhalt der Briefe die willkommene Möglichkeit eröffnete, etwas Licht in das Dunkel der späteren Texte zu bringen, kann nicht allein ausschlaggebend gewesen sein.

Der eigentliche Grund für die Mißachtung der Gedichte liegt darin, daß sie als sogenannte Gelegenheitsgedichte bzw. parodistische Lausbubenpoesie gar nicht ernstgenommen wurden. Die Bedeutung von *Le Coeur supplicié* und



*Chant de guerre parisien* schien sich in der Funktion von Beweisstücken für Rimbauds Commune-Engagement zu erschöpfen. Im gleichen Sinne galten *Mes petites amoureuses* als ›Beleg‹ für mißglückte Annäherungsversuche an das weibliche Geschlecht und schließlich *Accroupissements* als antiklerikale Fäkalpoesie, die sich nur mit dem Alter des Autors entschuldigen ließ. Nach einer solchen biographistischen Rubrizierung genügte es, noch die Quellen zu ermitteln, um dann die ›Interpretation‹ für abgeschlossen zu halten.

Weder die politische Thematik noch der parodistische Charakter eines Gedichts sind ein hinreichender Grund, es in die Niederungen der poetischen Gelegenheitsarbeit zu verbannen. Im Gegenteil: für Rimbaud haben Politik und Parodie im sozialen und poetologischen Zusammenhang der *Voyant-Briefe* einen ganz spezifischen Stellenwert; wie wir weiter oben gesehen haben, ist die Parodie eine besonders pointierte Art, sich mit anerkannten politischen und poetischen Wirklichkeitsmodellen der zeitgenössischen Lyrik auseinanderzusetzen. Diese Funktion wird auch in dem Fall kaum geschmälert, daß diese Gedichte aus mangelnder Kenntnis der Vorlagen gar nicht als literarische Parodien, sondern nur als Karikaturen allgemein verbreiteter, traditioneller Wirklichkeitsmodelle rezipiert werden und ihrer literaturkritischen Funktion verlustig gehen.

#### *Le coeur supplicié* aus dem Brief an Georges Izambard

Georges Izambard hat lange gezögert, ehe er den für ihn wenig schmeichelhaften Brief, in dem er als Philister und als Inbegriff des subjektiven Dichterlings beschimpft wird, der Öffentlichkeit zugänglich machte. [2] Offensichtlich wußte auch er mit dem darin enthaltenen Gedicht *Le coeur supplicié* nichts Ernsthaftes anzufangen, sonst hätte er nicht innerhalb der drei von Rimbaud angebotenen Möglichkeiten (»Je vous donne ceci: est-ce de la satire, comme vous diriez? Est-ce de la poésie? C'est de la fantaisie, toujours.« I, Z. 48–50) den zaghaft fragenden Hinweis auf die »poésie« völlig übergangen und im Gedicht auch nicht nur eine launige Spielerei mit einer außergewöhnlich schwierigen Versform, dem Triolet, gesehen. Seine Antwort und insbesondere das dazugehörige Gedicht, ebenfalls in Form eines Triolets [3], zeugen von einem Unverständnis des Lehrers gegenüber seinem Schüler, über das man sich nur wundern kann. (Oder auch nicht!)

Sehr sicher ist sich Rimbaud seiner Sache allerdings noch nicht, daher schränkt er den hohen Anspruch, mit *Le coeur supplicié* ein erstes Muster neuartiger Poesie anzubieten (»Est-ce de la poésie?«) gleich vorsichtig ein (»de la fantaisie, toujours.«). Dieses »immerhin« ist eine Art Rückversicherung für den (tatsächlich eingetretenen) Fall, daß der Adressat das Gedicht nicht verstehen sollte. Der selbstbewußte Ton des Schülers, der sich nichts mehr von seinem Lehrer sagen läßt, schließt allerdings die Möglichkeit aus, daß Rimbaud selbst das Gedicht als noch nicht gelungen eingestuft hätte: »Vous n'êtes pas Enseignant pour moi.« (I, Z. 47–48) »ne surlignez ni du crayon, ni-trop-de la pensée«

(I, Z. 51–52). Da Rimbaud aber die Begriffsstutzigkeit Izambards richtig einschätzt und ihm nicht zutraut, die Alternative zwischen »poésie« und »fantaisie« [4] als ein etwas verlegenes Scheinmanöver zu durchschauen, betont er anschließend an das Gedicht noch einmal ausdrücklich, daß er es ernstgenommen wissen will: »Ça ne veut pas rien dire.« (I, Z. 78).

Bevor das Gedicht wieder in dem dichtungstheoretischen Zusammenhang gewürdigt werden kann, in den es Rimbaud selbst stellt, nämlich in die Diskussion um die gesellschaftliche Funktion des Dichters, muß es erst einmal wie ein archäologischer Fund Schicht um Schicht von Mißverständnissen und biographischen Vorurteilen befreit werden, die eine sinnvolle Interpretation bisher unmöglich machten.

Die Biographen [5] ließen sich die Sensationsstory eines angeblichen Parisaufenthaltes des 16jährigen Rimbaud während der letzten Tage der Kommune nicht entgehen: sie gewannen so die Gelegenheit, ungehemmt von irgendwelchen dokumentarischen Zwängen phantastische Erlebnisse zu erdichten. Überblickt man die immer wieder von neuem aufgelegten, mehr als zweifelhaften Aussagen von Bekannten und Verwandten, so bleibt als scheinbar wichtigstes, halbwegs ernsthaftes Zeugnis für Rimbauds angeblichen Aufenthalt in Paris während der fraglichen Tage nur *Le Coeur supplicié*. Die zum Teil grotesken Deutungsversuche, die mehr über die verschrobene Phantasie der Interpreten als über das Gedicht aussagen [6], machen nur zu offenbar, wie mißlich es ist, aus Dichtung Biographie zu machen, zumal wenn man mit vorgefaßten Meinungen über das, was im Werk zu stehen habe, an die Lektüre geht.

Nach stillschweigender Übereinkunft der Autoren, die die Geschichte von Rimbauds Versuch, am Kampf der Kommunarden aktiv teilzunehmen, mit mehr oder weniger eigenen Zutaten von seinem posthumen Schwager P. Berrichon oder seinem Freund E. Delahaye übernehmen, stellt das Gedicht Rimbaud als Teilnehmer und gleichzeitig als Opfer abstoßender Besäufnisse und homosexueller Vergewaltigung durch die enthemmte Soldateska der Kommune dar – eine Erfahrung, die den sexuell unschuldigen Jungen angeekelt und tief verletzt haben soll. Die wohlmeinende, bürgerlich-anständige Kritik, der die Verbindung eines Dichters zur schmutzigen Politik, zumal zur sozialistischen Kommune, ohnehin unangemessen erschien, und die daher die zahlreichen zeitgeschichtlichen Gedichte Rimbauds als Gelegenheitsarbeiten minderer Qualität möglichst übersah, ging nur allzu bereitwillig auf diesen schlüpfrigen Pfad ein: kam doch hier ein Gedicht sehr zupaß, das zeigte, daß der sich so ruppig und revolutionär gebende Rimbaud im Grunde eine zart besaitete, engelreine Poetenseele hatte, die erst von dem rohen und ordinären Treiben der selbstverständlich sexuell perversen und unzivilisierten Kommunarden verdorben werden mußte. [7] Sie übersah dabei geflissentlich, daß Rimbaud früheren Gedichten nach zu schließen (*Vénus anadyomène*, *A la musique* etwa) wohl nicht mehr ganz so unschuldig war; außerdem warf er selbst nicht den Kommunarden, sondern der mit »sabre et tam-tam« wie die Wilden anrückenden Gegenpartei, den Versaillais, unzivilisierte Barbarei vor. [8]

Was konnte denn Freunde und Kenner Rimbauds wie Delahaye und Verlaine, von politischen Vorurteilen und hagiographischen Notwendigkeiten einmal abgesehen, dazu veranlassen, das Gedicht so (falsch) zu deuten?

*Le coeur supplicié. [9]*

Mon triste coeur bave à la poupe . . .  
 Mon coeur est plein de caporal!  
 Ils y lancent des jets de soupe,  
 Mon triste coeur bave à la poupe . . .  
 Sous les quolibets de la troupe  
 Qui lance un rire général,  
 Mon triste coeur bave à la poupe,  
 Mon coeur est plein de caporal!

Ithyphalliques et pioupiesques  
 Leurs insultes l'ont dépravé;  
 À la vesprée, ils font des fresques  
 Ithyphalliques et pioupiesques;  
 Ô flots abracadabrantesques,  
 Prenez mon coeur, qu'il soit sauvé!  
 Ithyphalliques et pioupiesques  
 Leurs insultes l'ont dépravé!

Quand ils auront tari leurs chiques,  
 Comment agir, ô coeur volé?  
 Ce seront des refrains bachiques  
 Quand ils auront tari leurs chiques!  
 J'aurai des sursauts stomachiques  
 Si mon coeur triste est ravalé!  
 Quand ils auront tari leurs chiques,  
 Comment agir, ô coeur volé?

Das Gedicht weist tatsächlich einige isolierte Ausdrücke auf, die den Gedanken an eine militärische Umgebung nahelegen könnten: »caporal« (≙ »le grade le moins élevé«), »troupe« (≙ »groupe régulier et organisé de soldats«), »pioupiesque« (als scherzhafte Ableitung von »pioupiou«) und eventuell noch »soupe« (≙ »plat unique plus ou moins liquide qu'on servait aux soldats en campagne«). Man muß jedoch im Auge behalten, daß in Kriegzeiten (Nordfrankreich ist noch von deutschen Truppen besetzt) erfahrungsgemäß militärische Ausdrücke in großem Umfang auch in den nicht-militärischen Umgangswortschatz eingehen, so daß die genannten Wörter allein noch kein hinreichendes Indiz für eine militärische Bedeutung darstellen. Zieht man dazuhin noch bei »soupe« und »troupe« die üblichen Bedeutungen vor (= »potage« bzw. = »réunion de gens«), zu der sich dann noch »caporal« in der Bedeutung »tabac juste supérieur au tabac de troupe« gesellt, so bleibt vom militärischen Wortschatz nur noch die den braven Landser ins Lächerliche ziehende Adjektiv-Neuschöpfung »pioupiesque«, die sich mit ihrem extravaganten Suffix besonders gut für Zivilisten eignet, die sich wie Landser aufführen. Erst recht ist »ithyphallique« (≙ mit aufgerichtetem Phallus) kein Adjektiv, das nur zu Kommunarden paßte. Die Untersuchung des Vokabulars zeigt, daß das Gedicht selbst nur äußerst schwache

Anhaltspunkte dafür liefert, daß es Erfahrungen Rimbauds unter Soldaten widerspiegelt oder gar als eine Absage an die Kommunarden und die von ihnen repräsentierte Kommune gedeutet werden kann.

Wenn schon nicht die unanständigen Handlungen einer Soldateska dargestellt werden, was dann? Izambard, der das Gedicht als erster zu sehen bekam, schlägt vor, in den geschilderten Ereignissen eine Art Äquatortaufe und das Ganze als Präfiguration des *Bateau ivre* zu sehen. [10] Für die Isotopie Meer und Schifffahrt spricht »poupe« [11], »flots abacadabranques« (eine Neuschöpfung Rimbauds, etwa: »Fluten mit Abracadabra-(Reinigungs-)Zauberkraft«) und vielleicht noch »chiques« (»Kautabak«). – »Au gouvernail« erscheint nur in der weniger zuverlässigen Abschrift Verlaines. Doch machen die erwähnten Aktivitäten der das »Herz« angreifenden Menge (»ils«, »la troupe«) eine wörtlich zu nehmende Äquatortaufe wenig wahrscheinlich: mit einer Ausnahme (»ils y lancent des jets de soupe«) handelt es sich um keine Handgreiflichkeiten, sondern eher um sprachliche Angriffe: »quolibets«, »insultes«, »refrains bachiques«, zu denen man die bildlichen »fresques« vielleicht noch hinzuzählen könnte. Auch »chiques« paßte sich in diesen Bedeutungszusammenhang ein, wenn man in der Verbindung »Quand ils auront tari leurs chiques« in Anlehnung an die populäre Wendung »couper la chique à qq: l'interrompre brutalement« etwa mit »wenn ihnen mal die Spucke (für ihre Zoten) ausgeht« übersetzte.

Faßt man die Beobachtungen zum Wortmaterial und zu den Bildbereichen zusammen, so fällt die Verschränkung des Bereichs der Seefahrt (Schiff, Fluten etc.) – als traditioneller Metapher für Dichter und Dichtertum – und des Bereichs aggressiver und unorthodoxer Kommunikation auf.

Damit finden sich im Gedicht Isotopien zu Themen, die vorher schon Gegenstand der begrifflichen Erörterung im Brieftext waren. Dort liest man im ersten Drittel anlässlich der Diskussion um die gesellschaftliche Verpflichtung des Dichters und den Prostitutionscharakter subjektiver Poesie:

»Moi aussi, je suis le principe [nämlich Izambards Satz »On se doit à la Société«]; je me fais cyniquement *entretenir*; je déterre d'anciens imbéciles de collège: tout ce que je puis inventer de bête, de sale, de mauvais, en action et en parole, je leur livre: on me paie en bocks et en filles.« (I, Z. 5–11)

Als biographischer Bezug schält sich demnach heraus: Rimbaud sitzt trinkend und rauchend in einer Spelunke seiner »Mutter«-Stadt Charleville – und nicht in einer Pariser Kaserne! – und bietet, er, der zum Höchsten berufene »Voyant«, seinen ehemaligen Mitschülern Zoten feil, um zu einem Glas Bier oder einem Viertel Wein zu kommen! Er selbst sorgt dafür, daß sich ihm sein Magen umdreht, nicht unappetitliche oder gar perverse Kommunarden!

Doch ist diese biographische Referenz – die dem Gedicht wohl nicht ganz zufällig vorausgeht – für Rimbaud Anlaß für eine grundsätzliche Reflexion über seine Stellung als Dichter in der Gesellschaft. Damit nimmt das Gedicht die Thematik des Briefes mit den Mitteln poetischer Modellbildung wieder auf. Die Transposition des ursprünglichen biographischen Details auf die gesellschaftli-

che Problematik des Dichters wird durch den später von Rimbaud gewählten Titel *Le Coeur du pitre* bestätigt. Der Dichter-Hanswurst, seit Poesie zu Markte getragen wird, ein gängiges poetisches Bild, sieht sich gezwungen, seine Kunst an ein gemeines und rohes Publikum zu verkaufen, eine Zumutung, die von ihm als Prostitution empfunden wird (»je me fais cyniquement *entretenir*«). [12] Der »pitre« gleicht dem *Albatros* Baudelaires, mit dem er die erniedrigende Situation des Dichters inmitten einer aggressiven Menge und die assoziative Verknüpfung zur Weite und Freiheit des Meeres gemeinsam hat. Doch während der Albatros-Dichter sich als eine Art Märtyrer oder mißverständener Prophet hoch über seine Peiniger erhaben fühlt und sich in der Rolle des unschuldig Verfolgten gefällt [13], hat sich die Haltung des Dichters bei Rimbaud gewandelt. Es ist nicht mehr von einem arroganten »prince des nuées« die Rede, der sich zu gut für die irdischen Niederungen ist, sondern von einem in seiner Hilflosigkeit und Verzweiflung aufschreienden Herzen, das unter seinem entfremdeten Verhältnis zu den Mitmenschen leidet und das fürchtet, verdorben zu werden, d.h. unbrauchbar zu werden für die hohe, zukunftsweisende Mission im Dienste der Gesellschaft.

Das Gedicht ist der Aufschrei eines subjektiven Dichters – im Sinne der an Izambard und sich selbst gerügten »subjektiven Poesie« –, der sich aus dieser Art von Dichtung und dem daraus folgenden Prostitutionsverhältnis zum zeitgenössischen Publikum befreien möchte. Rimbauds poetischer Ehrgeiz geht aber weiter, als nur das diskursiv im Brief Ausgeführte in ein mehr oder weniger ergreifendes Bild zu fassen, zu reimen und wie Baudelaire im zweiten Terzett des *Albatros* die Deutung abschließend gleich mitzuliefern. Um den Namen einer neuen, »objektiven« Poesie zu verdienen, genügt es auch nicht, etwa von Baudelaires *Albatros* die letzte Strophe einfach zu streichen, um so vom ausgeführten poetischen Vergleich (»Le poète est semblable . . .«) zum absoluten Modell fortzuschreiten, sondern die Bedeutung des Gedichts muß gemäß den Erwartungen der *Voyant-Briefe* an die neu zu findende Sprache in seiner Form manifest werden.

Zu diesem Zweck wählt Rimbaud eine ausgefallene und auffällig schwierige Liebesgedichtform, die von Banville ihrer artistischen Möglichkeiten wegen wieder neu belebt wurde, das Triolet. [14] Banville reizte am Triolet die »étrangeté, une surprise d'assonances répétées, sans jamais rien perdre de sa légèreté et de sa grâce« [15], dieses Leichte und Spielerische ist Ausdruck seiner allgemeinen Haltung ironischer Distanz gegenüber dem Weltgeschehen; gleichzeitig war er sich aber auch der Gefahren dieser Form bewußt. Im Epilog zu *Triolets* [16] schreibt er: »Pour bien faire le Triolet/Il faut trop d'esprit. Je m'arrête.« Einen Eindruck von Banvilles artistischen Triolets kann das *Triolet, à Amarante* aus den *Cariatides* [17] vermitteln:

Je mourrai de mon désespoir  
Si vous n'y trouvez un remède.  
Exilé de votre boudoir,  
Je mourrai de mon désespoir.

Pour votre toilette du soir  
 Bien heureux celui qui vous aide!  
 Je mourrai de mon désespoir  
 Si vous n'y trouvez un remède.

Solche an Limericks erinnernden Triolet-Strophen sind für Rimbaud der Inbegriff eitler, selbstgefälliger, nutzloser und daher so gut verkäuflicher Artistik, kurz: subjektive Poesie par excellence.

Indem Rimbaud damit gleichzeitig eine feste Strophenform für Liebesdichtungen aus der Renaissance wählt, ruft er mit Hilfe des komplizierten Zeilen- und Reimschemas Vorstellungen eines höfisch steifen, zeremoniell geregelten Tanzes wach, der die Äußerungen der Liebe einem strengen Kode unterwirft. Er parodiert diese Form nun dadurch, daß er den Leser mehrfach auf das Thema Liebe in gehobenem Ton einstimmt, um ihn jedesmal gleich wieder grausam zu enttäuschen. Nur so wird die für Rimbaud ungewöhnlich gefühlvolle Bezeichnung des dichtenden Ich als »coeur« und die Schilderung seiner Leiden unter der unwürdigen (Liebes-)Beziehung (»coeur supplicié«, »dépravé«, »volé«, »ravalé«) verständlich. Schon die Überschrift läßt ein Gedicht über (unglückliche) Liebe erwarten, die Anfänge der ersten (»Mon triste coeur [. . .]«) und der zweiten (»Mon coeur est plein [. . .]«) Zeile bestätigen vorläufig die Illusion, die aber schon am jeweiligen Versende durch Stilbrüche brutal zerstört wird (»[. . .] bave à la poupe« bzw. »[. . .] est plein de caporal«): der abrupte Wechsel von hohem (Liebes-)Stil und vulgärem Argot, der im Verlauf des Gedichts durch lächerlich klingende Neologismen (»ithyphallique«, »pioupiesque«, »abracadabrantique«) ergänzt wird, entlarvt die Falschheit vorgespiegelter Gefühle und macht die Perversion der Liebe zur Prostitution sichtbar.

Gleichzeitig wird damit aber auch die zeitgenössische Lyrik angegriffen, die solche Formen als geistreiche Spielereien wiederbelebt; eine Kritik, wie sie Rimbaud zwei Tage darauf dann explizit im Brief an Demeny äußert. Wie bewußt Rimbaud mit *Le coeur supplicié* eine »Antithese« zur neckischen, kunsthandwerklichen Liebeslyrik verfaßt, bezeugt die neuerliche Vorstellung des Gedichts (diesmal mit dem geänderten Titel *Le coeur du pître*) im Brief an eben diesen Demeny vom 10. Juni 1871:

Voici, – ne vous fâchez pas, – un motif à dessins drôles: c'est une antithèse aux douces vignettes pérennelles où batifolent les cupidons, où s'essorent les coeurs panachés de flammes, fleurs vertes, oiseaux mouillés, promontoires de Leucade, etc. . . .

Der Gedichtstext erfüllt also mehrere Funktionen gleichzeitig: Rimbaud sieht sich selbst »objektiv« und kritisch und erkennt, daß er dem von ihm gezeichneten Ideal des sehenden Dichters (noch) nicht entspricht, daß er der Gesellschaft noch nicht »voraus« ist, sondern ihr wie Izambard in falscher Weise als »subjektiver« Dichter dient. Insofern erfüllt das Gedicht die erste Aufgabe, die er an sich in den *Voyant-Briefen* stellt, nämlich diejenige der Selbsterkenntnis und der Auseinandersetzung mit der eigenen Situation.

Außerdem »entregelt« er sich, indem er die »marktherrschende« Parnasse-

Lyrik durch eine parodistisch verzerrende Stilmischung der Lächerlichkeit preisgibt. *Le coeur supplicié* verbindet so die Kritik an einem etablierten poetischen Modell und seinen ideologischen und dichtungstheoretischen Implikationen mit einem ›wahren‹ und selbstkritischen Bild der eigenen Dichterexistenz.

### *Die Gedichte aus dem Brief an Paul Demeny*

Hatte Rimbaud dem Adressaten seines ersten Briefes, seinem Lehrer Izambard, mit dem Gedicht *Le Coeur supplicié* unter dem Anschein der »fantaisie« eine harte Nuß zu knacken gegeben, so sollte es Paul Demeny mit den Beispielen für die »littérature nouvelle« nicht besser ergehen. Ebenso wie *Le Coeur supplicié* das Problem der Stellung und Funktion des Dichters in der Gesellschaft, das am ausführlichsten behandelten Thema des Briefes, ästhetisch gestaltet, so geht es auch in dem Brief an den jungen Dichter Demeny um die konkrete Ausfüllung dieser neuen Literatur. Es ist zu vermuten, daß es sich bei der Dreizahl der Gedichte nicht um eine willkürliche Vermehrung gegenüber dem ersten Brief entsprechend der größeren Länge des zweiten Briefes handelt, nicht nur um Erholungspausen von der anstrengenden Lektüre, die in etwa gleichmäßigen Abständen am Anfang, Mitte und Schluß eingestreut wären, sondern daß Rimbaud mit den drei Gedichten eine Art thematische Vollständigkeit erstrebte.

### *Chant de guerre parisien* [18]

»J'ai résolu de vous donner une heure de littérature nouvelle; je commence de suite par un psaume d'actualité« – so beginnt der Brief an Paul Demeny. Die Betonung liegt auf der »Aktualität«; damit wird klargestellt, daß das Gedicht als konkretes Beispiel für die »neue Literatur« gemeint ist und daß es über die Wichtigkeit des Gedichts im Rahmen des Briefes keinen Zweifel geben kann. Die Wortverbindung »psaume d'actualité«, der halb scherzhafte, halb ernste Kontrast zwischen einer altehrwürdigen, auf Überzeitliches gerichteten Form und der politischen Tagesaktualität läßt ahnen, wie entschieden sich Rimbaud von der seit der Restauration immer noch blühenden *Poésie sacrée* mit ihren psalmodierenden *Hymnes*, *Harmonies* und *Elévations* oder Sammlungen wie Leconte de Lisle's *Poèmes antiques* abwenden wird.

Diese Zeitgebundenheit – dazu hin noch an ein Ereignis, über dessen Charakter und Bewertung je nach der politischen Färbung des Interpreten die Meinungen weit auseinandergingen und -gehen, brachte es mit sich, daß das Gedicht nur als kurioses Dokument für Rimbauds Parteilichkeit Beachtung fand, von seinem Kunstcharakter aber nie die Rede war. Engagierte Dichtung kann nach einer gängigen Auffassung von Poesie aber keine Kunst sein, bzw. man spricht guter Dichtung das Engagement ab. Doch für Rimbaud ist es gerade ein Wesenszug der neuen, aus ihrem subjektiven Elfenbeinturm herausgeführten Poesie, daß sie sich auch durch neue, aktuelle Inhalte erneuert. Aktuell steht zwar im Gegensatz zu »ewig-menschlich«, bedeutet aber nicht, daß die Themen der

Natur, der Liebe etc. bei entsprechender Gestaltung nicht aktuell seien. Sie sind als Antwort des Dichters auf die ihn umgebende und ihn betreffende Realität mit gleicher – nicht größerer noch kleinerer – Berechtigung Gegenstand der Dichtung wie die politischen Ereignisse.

Die im wahrsten Sinne des Wortes ›brennend‹ aktuellen Ereignisse um die Niederwerfung der Pariser Kommune verarbeitet Rimbaud nicht einfach zu einem gereimten Kriegsbericht aus der Sicht eines Kommunarden, wie es die verschiedenen Herausgeber seiner Gedichte glauben machen wollen, sondern er transponiert in Anlehnung an die Jahreszeit des Neubeginns und hoffnungsvollen Aufbruchs (Mai) die reaktionären historischen Ereignisse in die (hier nur scheinbar) harmlose, traditionell-schematische Bildwelt eines Frühlingsgedichts. Daß das Thema Frühling im historischen Zusammenhang mit der Pariser Kommune eine politische Metapher, etwa vergleichbar dem ebenso traurig berühmten ›Prager Frühling‹, darstellt und keine resignierende Flucht in romantische Naturlyrik, wird durch die gleichzeitige Referenz auf reale historische Ereignisse und Namen unterstrichen.

Dem deutlichen Anklang im Titel nach zu schließen erhielt Rimbaud die Anregung zur Bildverschränkung Frühling-Krieg durch F. Coppées *Chant de guerre circassien* (aus den *Poèmes divers*, 1866) [19], eines von Dutzenden solide gereimter *Parnasse contemporain* – Gedichte mit exotischem Thema:

*Chant de guerre circassien*

Du Volga sur leurs bidets grêles,  
Les durs Baskirs vont arriver.  
Avril est la saison des grêles,  
Et les balles vont le prouver.

Les neiges ont fini leurs fontes,  
Les champs sont verts d'épis nouveaux;  
Mettons les pistolets aux fontes  
Et les harnais d'or aux chevaux.

Que le plus vieux chef du Caucase  
Bourre, en présence des aînés,  
Avec le vélin d'un ukase  
Les longs fusils damasquinés!

Qu'on ait le cheval qui se cabre  
Sous les fourrures d'Astracan,  
Et qu'on ceigne son plus grand sabre,  
Son sabre de caïmacan!

Laissons les granges et les forges.  
Que les fusils de nos aïeux  
Frappent l'écho des vieilles gorges  
De leur pétitement joyeux!

Et vous, prouvez, fières épouses,  
Que celles-là que nous aimons  
Aussi bien que nous sont jalouses  
De la neige vierge des monts.



Adieu, femmes qui serez veuves;  
Venez nous tendre l'étrier;  
Et puis, si les cartouches neuves  
Nous manquent, au lieu de prier,

Au lieu de filer et de coudre,  
Pâles, le blanc linceul des morts,  
Au marchand turc, pour de la poudre,  
Vendez votre âme et votre corps.

Coppée gelingt es, die im Frühjahr mit der elementaren Gewalt eissprengenden Schmelzwassers ausbrechende Kampfeslust eines kriegesischen Stammes in den beiden ersten Strophen sprachlich sinnfällig zu machen durch die Verschränkung der beiden Isotopien »Frühling« und »Krieg«. So erhält etwa in der 3. Zeile der ersten Strophe »Avril est la saison des grêles/Et les balles vont le prouver« das Wort »grêles« außer der Bedeutung »Hagel« durch den erläuternden Kontext der 4. Zeile auch noch die von »Kugelhagel«. In der zweiten Strophe wird die Verbindung zwischen den beiden Bereichen Frühling (Zeile 1 und 2) und Krieg (Zeile 3 und 4) durch das homonyme Reimwort »fontes«, das einmal »Schneeschnitzerei« das andere Mal »Pistolenhalter« bedeutet, hergestellt. Doch Coppée versteht es im weiteren Verlauf des Gedichts weder, den ästhetischen Reiz dieses sprachlichen Spieles, geschweige denn seinen inhaltlichen Kontrast, der den Frühling als Jahreszeit der erwachenden Natur, der Liebe und der Hoffnung dem Frühling als Jahreszeit des Krieges und des Todes entgegensetzt, voll zur Geltung zu bringen. Die wilde Streitlust und Todesentschlossenheit der Reiterhorden bleibt völlig unerklärlich, der Realitätsbezug, ihr Freiheitskampf gegen den Zaren, der sich höchstens noch aus der Verwendung des Wortes »Ukas« erahnen ließe, wird zugunsten pittoresker Effekte unterdrückt.

Die Verlegung eines solchen »Kriegsgesangs« aus den tscherkessischen Bergen nach Paris kommt einem Einbruch der wildesten östlichen Barbarei in die zivilisierteste westliche Stadt gleich; der Kontrast wird noch ironisch verschärft durch die syntaktische Parallelität der Titel und die morphologische und vokalische Ähnlichkeit der beiden Adjektive »circassien«-»parisien«. In Rimbauds neuer Literatur interessiert nicht so sehr, was im fernen Asien passiert, sondern er benützt das kontrastive Schema Frühling–Krieg zu einem »psaume d'actualité«. Die objektive Dichtung, wie er sie versteht, flüchtet sich nicht ins Exotische, sondern sie behandelt das Nächstliegende und gibt dem poetischen Aufwand erst eine Funktion und einen Sinn. Rimbaud parodiert also Coppée nicht nur, sondern er zeigt, was man mit einem poetischen Einfall anfangen kann.

Der von Coppée benützte Kunstgriff, Frühlingserwachen der Natur und elementares Ausbrechen der Kriegslust kurze Zeit durch ein Spiel mit Homonymen (»fontes«, »grêles«) zu verschränken, wird von Rimbaud konsequent auf das gesamte Gedicht ausgeweitet. Zwei Isotopien beherrschen den Text: einerseits die historischen Ereignisse (seit dem 2. April beschießen die Truppen der nach Versailles geflohenen Regierung Thiers, die sich auf eine konservative, grund-

besitzende Mehrheit in der Nationalversammlung – *les Ruraux* — stützt und mit den Paris noch umschließenden feindlichen Deutschen gemeinsame Sache macht, das aufständische Paris mit Granaten; die Versailler Truppen rücken langsam in Paris vor) und die Bildwelt eines Frühlingsgedichts. Der Reiz und der Ernst des Unterfangens liegt in den Verfremdungen, die beide Bedeutungsfelder dadurch erfahren und in dem prekären Gleichgewicht, in dem die beiden normalerweise weit auseinanderliegenden semantischen Bereiche zueinander stehen.

*Chant de guerre parisien*

Le Printemps est évident, car

← Du cœur des Propriétés vertes,

Le vol de Thiers et de Picard

Tient ses splendeurs grandes ouvertes!

O Mai! quels déliants culs-nus!

Sèvres, Meudon, Bagneux, Asnières,

Écoutez donc les bienvenus

Semer les choses printanières!

← Ils ont schako, sabre et tam-tam,

Non la vieille boîte à bougies

Et des yoles qui n'ont jam, jam ...

Fendent le lac aux eaux rougies!

← Plus que jamais nous bambochons

Quand viennent sur nos fourmillières

Crouler les jaunes cabochons

Dans des aubes particulières!

Thiers et Picard sont des Éros,

Des enleveurs d'héliotropes,

Au pétrole ils font des Corots:

Voici hannetonner leurs tropes

Ils sont familiers du Grand Truc!

Et couché dans les glaieuls, Favre

Fait son cillement aqueduc,

Et ses reniflements à poivre!

La Grand'ville a le pavé chaud

Malgré vos douches de pétrole,

Et décidément, il nous faut

Vous secouer dans votre rôle ...

Et les Ruraux qui se prélassent

Dans de longs accroupissements,

Entendrons des rameaux qui cassent

Parmi les rouges froissements!

Der schon zwischen Überschrift und erster Zeile klaffende Zwiespalt zwischen den beiden Bereichen ›Wonnemonat Mai‹ und ›kriegerisch-blutiger Mai‹, läßt die historischen Ereignisse umso barbarischer und widernatürlicher erscheinen. [20] Rimbaud versucht nun mit Hilfe einer ausgeklügelten Technik, den

Picard → pic = Specht

Thiers → tiercelet = weibliches Finkenbengel

Corot = Maler

Kriegshandlungen und ihren Urheber in sarkastischem Kontrast den Stempel des Frühlings aufzuprägen. Um den gewollten Kunstcharakter und die Doppelbödigkeit eines solchen Unterfangens klarzustellen, fällt Rimbaud gleich ironisch – unterstützt durch die an klassischem Maß gemessen ›unmögliche‹ rhythmische Gliederung – mit der Tür ins Haus: »Le printemps est évident, car [...]«, was soviel heißen soll wie: Falls Ihr es aus lauter Kampfesfeier nicht merken solltet, es ist Mai, es ist Frühling! Alles was ihr erlebt, kündigt den Frühling an! (Der Krieg als eine Art optische Täuschung!) Und zum Beweis seiner Behauptung läßt er alle üblichen Requisiten einer poetischen Frühlingsidylle auffahren: grünende Wiesen, einfallende Vögel, Blumen, Amouretten, warmen Frühlingsregen, Feststimmung, Im-Gras-Liegen, Schlendern und Träumen in der herrlichen Natur.

Die einzelnen Strophen ja einzelne Wörter werden durch die Kontamination der beiden Bildbereiche Frühling und Bürgerkrieg mit Ausnahme weniger Zeilen systematisch zweideutig: sie lassen sich als ein – zugegebenermaßen etwas eigenartiges – Frühlingsgedicht oder/und als Schilderung der Ereignisse aus der Sicht eines Kommune-Sympathisanten[21] lesen. Um zwei so widerstrebende und unvereinbare Bedeutungsbereiche wie Bürgerkriegsgemetzel und Frühlingserwachen zusammenzuspannen, bietet Rimbaud seine ganze sprachliche Virtuosität auf.

Die zwei kontrastiven Bildbereiche und die dazugehörigen Wortfelder werden mehr oder minder gewaltsam, ja gewalttätig zur Deckung gebracht. Fast jedes Wort erhält durch den Kontext zusätzlich zu der üblichen Bedeutung innerhalb seiner normalen Isotopie eine kunstvoll oktroyierte innerhalb des anderen, die umso stärker wirkt, je unmöglicher es scheint, ein *tertium comparationis* entdecken zu können, und je größer der Kontrast zwischen ursprünglicher und erzwungener metaphorischer Bedeutung ist.

Unter den Textkonstituenten, die diese Bildverschränkung lautlich unterstützen, fallen neben den reichen Reimen[22] besonders die Alliterationen der ersten Strophe auf, die die Zeilen im Hakenstil aneinanderbinden:

Le *Printemps* est évident, car  
Du cœur des *Propriétés* vertes,  
Le vol de *Thiers* et de Picard  
*Tient* ses splendeurs grandes ouvertes!

Am raffiniertesten wird die poetische Technik der ein Modell gewordenen Zweideutigkeit allerdings im semantischen Bereich: nachdem ausdrücklich (»évident«) auf den Frühling hingewiesen wurde, erwartet man nach dem stimungsvollen »cœur«, als dem Ausgangspunkt des Vogelflugs (»vol«), geographische Bezeichnungen wie etwa »prairies«, »prés« oder »champs« (wie im Gedicht Coppées). Stattdessen wird man von einem großgeschriebenen prosaischen »Propriétés vertes« vor den Kopf gestoßen.

Die ungewöhnliche Wortwahl ebenso wie die Großschreibung hat eine Signalfunktion. »Propriétés« fügt sich in zwei verschiedene semantische Bereiche ein,

einmal als »Grundbesitz« in den der Natur nahestehenden geographischen. Der Leser wird durch das Signal der Majuskel ›P‹ auf den Bedeutungsbereich hingewiesen, der sich nicht wie der geographische zwanglos in das Frühlingsbild einfügt; wenn auch der politische, hinter dem ökonomischen versteckte Bezug erst durch die ebenfalls großgeschriebenen »Ruraux« (›parti des gros propriétaires fonciers‹, Karl Marxens »Krautjunker«) der letzten Strophe klar wird. [23] Allerdings wird »Propriétés« durch das Adjektiv »vertes« wieder an den Bildbereich des Frühlings und der Natur gebunden, wodurch der schon stutzende Leser vorläufig beruhigt und in seiner Erwartung eines Frühlingsgedichts bestärkt wird. So sehen sich in der Wortgruppe »coeur des Propriétés vertes« unvereinbare Gegensätze, nämlich Frühlingsgefilde und Großgrundbesitzer-Kriegslager, zusammengespannt.

Auch das Wort »coeur«, das im Zusammenhang mit den Frühlingswiesen nur ein poetischer Ersatz für eine farblose Präposition wie »mitten aus« zu sein schien, wird semantisch polyvalent durch die polit-ökonomische Bedeutung von »Propriétés«: den Ruraux der Versailler Nationalversammlung werden ironisch »herzliche« Motive für die Repression der sozialistischen Pariser Kommune unterstellt. Als bitterer Hohn entpuppen sich ebenso später die großartige Prachtentfaltung des Frühlings, die mit dem Einfall der zurückkehrenden Zugvögel einhergeht (›tient ses splendeurs grandes ouvertes‹), sowie die »choses printanières« und die »cabochons«, die kostbare Frühlingspräsente suggerieren, mit denen die nach tristem Winter willkommenen Frühlingsboten (›les bienvenus‹) zur allgemeinen Feststimmung in den Pariser Vororten (›plus que jamais nous bambochons‹) beitragen. Frühlingsboten par excellence sind die (Zug-)Vögel. Statt der nach »vol« (die Bedeutung »Diebstahl« klingt selbstverständlich ebenfalls mit) zu erwartenden Vogelnamen wird man von eigenartigen Metaphern für diese Vögel überrascht, zwei Eigennamen von Mitgliedern der Versailler Regierung, dem des Ministerpräsidenten Thiers und dem des Innenministers Picard. Die Vermutung liegt nahe, daß Rimbaud hier die Metapherntechnik der zweiten Zeile fortsetzt. Doch welche Vögel bzw. Vogelnamen geben sich zu dergleichen Zweideutigkeiten her wie das Wort »Propriétés«, das heißt, welche Namen haben sowohl ornithologische als auch politische Bedeutungen? Thiers und Picard, beide an der politischen Entscheidung über das Massaker wesentlich beteiligt, müssen mit ihren Namen herhalten: seltsame ›Galgenvögel‹!

Die beiden Namen lassen sich nicht nur als Eigennamen historischer Personen lesen – damit fielen sie ja aus der Isotopie eines Frühlingsbildes heraus –, sie werden auch nicht bloß als Träger bestimmter Eigenschaften metaphorisiert, sondern in dieser Naturidylle müssen sie auch als Gattungsnamen von Vögeln gelesen werden können. Wie verwandeln sich nun »Thiers et Picard« in Boten eines glanzvollen Frühlingserwachens?

Relativ einfach ist die Metamorphose beim Namen »Picard«. Streicht man von /pika:r/ das als pejorativ bekannte Suffix /a:r/ ab, so erhält man den Vogelnamen /pik/ = »pic« (Specht). Umgekehrt genügt es, das Stammorphem /tjers/

aus der Lautfolge /tjersɛpika:r/ durch das verniedlichende Suffix /əle/ zu ergänzen, um zu /tjersəle/ = »tiercelet« (männl. Raubvogel) zu gelangen. Beide Male handelt es sich beim Wechsel vom Vogel- zum Eigennamen um einen bedeutungsmäßig negativen Suffixwechsel (Anfügen von -ard bzw. Verlust des verniedlichenden Suffixes -elet). Thiers und Picard stellen folglich im Kontext der ersten Strophe auf der Bedeutungsebene des Frühlings eine monströse Verballhornung und Vergröberung früher harmloser Vogelnamen dar. [24]

Daß bei der Auswahl der Namen nicht der Zufall entschied, zeigt sich darin, daß Rimbaud andere Namen *nicht* gewählt hat. Historische Persönlichkeiten auf Seiten der Versailler Regierung wie Vinoy oder MacMahon waren als militärische Befehlshaber wesentlich unmittelbarer mit den Ereignissen verknüpft, als etwa der Innenminister Picard, aber ihre Namen gaben sich eben nicht zu einer solchen sprachlichen Akrobatik her. Außerdem liefert Rimbaud selbst noch zusätzliche Hinweise darauf, daß /tjers/ und /pika:r/ als verdorbene Vogelnamen zu interpretieren sind.

Die »délirants culs nus« erinnern an die vorige Gleichsetzung der beiden Politiker mit Vögeln. »Cul« in Verbindung mit einem Farbadjektiv wird nämlich ähnlich wie das deutsche »Schwanz« (»Rotschwänzchen«) im Französischen häufig zur Bildung von Vogelnamen benützt. [25] Die von der lauen Mailuft (»O Mai!«) »verzückten Nacktschwänzchen« sind nicht nur eine Vogelart, sondern ihr Name dient gleichzeitig als Schimpfwort (»verrückte Nacktärsche«), das dem Schmerzensruf »O Mai!« folgt, da die Exemplare dieser Vogelart, sprich die Versaillais, doch nicht so ganz für die richtige Stimmung sorgen, wie sie die dritte und vierte Strophe zu schildern scheinen. Denn auch in diesen Strophen herrscht die nun schon eingeübte Doppelbödigkeit. Die »splendeurs grandes ouvertes« entladen sich in einem rauschenden Frühlingsfest (»plus que jamais nous bambochons«), dessen Höhepunkt eine Art Feuerwerk (»jaunes cabochons«) im Morgengrauen darstellt und das die Wohnblocks (»fourmilières«) in ein eigenartiges Licht taucht (»aubes particulières«). Uniformierte (»ils ont schako«) sorgen für Musik (»tam-tam«), gleichzeitig gleiten Nachen über einen See (»des yoles [...] fendent le lac aux eaux rougies«), deren Lichter sich im Wasser spiegeln. Die Desillusion ist jedoch in diesem heiteren Bild schon mitenthalten: die Uniformierten gehören zu keiner Musikkapelle, denn sie tragen Säbel und spielen nicht zum Freudentanz auf, sondern sie trommeln mit drohenden Wirbeln zum Angriff im Morgengrauen. Der martialische Rhythmus der Zeile (»ils ont schako, sabre et tam-tam«), der in dem am ehesten noch durch seine lautlichen Qualitäten zu erklärenden Reim »jam . . . jam . . .« [26] nachhallt, steht mit dem vierfach wiederholten /a/ und den harten Konsonanten (/ʃ/, /k/, /s/, /t/, /t/) im scharfen Kontrast zu der vorangehenden, ohne Zäsur in gleichmäßigem Rhythmus und mit weichen Konsonanten (/v/, /l/, /b/, /z/) dahinfließenden Zeile und unterstreicht so den Widerspruch zwischen Erwartung und eingetretener Wirklichkeit. Der See wird nicht von Lampions (»non la vieille boîte à bougies«) oder Freudenfeuern gerötet, sondern vom Flackern der Häuser, die in Brand geschossen wurden.

Der Gegensatz zwischen den ärmlichen, überfüllten Behausungen (»four-milières«) und den auf sie niederregnenden Diamanten (»jaunes cabochons«) spiegelt ironisch den Klassengegensatz zwischen den belagerten Kommunarden und den »kostbare« Gaben spendenden Angreifern. Die vorangehende vierte Strophe, und damit die erste Hälfte des Gedichts, endet mit einem Doppelpunkt nach »aubes particulières«. Die fünfte und die folgenden Strophen zeigen die Folgen des »Frühlingsfestes« bzw. beurteilen die geschilderten historischen Ereignisse.

Zur Isotopie des Frühlings gehört unvermeidlich die Liebe (»Eros«); sie schmückt sich mit Blumen (»héliotropes«) und setzt ihre Begeisterung in künstlerische Aktivität um (»font des Corots«). Nun heißen die Amouretten leider Thiers und Picard – die hier schon zum zweitenmal als »Geflügel« erscheinen – die Blumen sind gestohlen (»enleveurs d'héliotropes«; vgl. auch die Bedeutung »Diebstahl« von »vol«) und die beiden malen nicht in Öl, sondern sie lassen Brandbomben durch die Luft schwirren (»Au pétrol ils font des Corots:/Voici hannetonner leurs tropes . . .«), *ultima ratio* einer Propaganda, die Argumente durch rhetorische Phrasen bzw. Bomben ersetzt. Anstatt der Liebe und der Kunst förderlich zu sein, wie es Staatsmännern geziemt, denen das Glück des von ihnen regierten Volkes am Herzen liegt, werden Thiers und Picard als »Nullen« (Lies: [dezero] = des Zéros), als eine Art lächerliche Anti-Prometheen, nicht als Schöpfer sondern als Zerstörer menschlicher Kultur geschildert. Denn »Eros« gereimt auf »Corots« weist neben Zéros in Verbindung mit »enleveur d'héliotropes« auch auf »Héros« [27]; doch sind die beiden »Helden« keine Heroen wie der im Brieftext erwähnte »voleur de feu«, Prometheus, der das Feuer von der Sonne (Helios) raubte, sondern nur lächerliche Sonnwendenklauber bzw. -zerstörer (»enleveur d'héliotropes«), da ihre Granaten Häuser und Gärten verwüsten. Ihr Kulturschaffen äußert sich im Gegensatz zu Corot, dem Maler friedlicher Natur in silbergrauem Morgenlicht (»aubes«), nicht in Ölgemälden (»pétrole«), sondern in Schönrednerei (»tropes«) und in der Zerstörung der Stadt durch Brandbomben (»pétrole«), die Paris in ein seltsames Kunstlicht tauchen (»aubes particulières«). Das Feuer bezeichnet nicht wie bei Prometheus den Beginn der Zivilisation, sondern das Feuer wird in den Händen von Leuten wie Thiers und Picard ihr Ende.

Das Doppelspiel geht weiter mit dem »Grand Truc«, der in der doppelten Großschreibung neben der eigentlichen Bedeutung (»der große Coup« – als »Frühlings-Theater-Coup« und als »Betrug«) außerdem noch eine absichtliche Verdrehung von »Grand Turc« darstellt. Damit ist sowohl die Verbindung zum Exotischen Coppées, – die Tscherkessen flohen vor dem Zaren größtenteils in die Türkei – als auch zum deutsch-französischen Krieg hergestellt. Der Titel »Großtürke« (»empereur des Turques«) verweist auf den deutschen Kaiser (18. Januar 1871 Kaiserproklamation) bzw. auf Bismarck, mit dem das ganze Spiel (»Grand Truc«) der Vernichtung der Kommune abgekartet ist. [28] Unterhändler bei diesen Machenschaften ist Favre, auf dessen unterwürfige Haltung und Tränenreichtum bei den demütigenden Verhandlungen mit Bismarck hin-

gewiesen wird («Favre/Fait son cillement aqueduc,/Et ses reniflements à poivre!»). Gleichzeitig aber erinnert seine Haltung an genüßliches und gefühlvoll-tränenreiches Träumen auf einer blühenden Frühlingswiese.

Zum Frühling gehört schließlich Wärme und Regen; für beides sorgt Thiers gleichzeitig, denn Petroleum ist flüssig («douches») und heizt gleichzeitig («le pavé chaud»); mit «malgré» wird das kausale Verhältnis «douches de pétrole» > «pavé chaud» ironisch in ein adversatives umgedeutet. Um die Idylle vollständig zu machen, liegt nicht nur Favre in den Blumen, sondern auch die «Ruraux» – und damit schließt sich der Kreis zu den im Anfang evozierten «Propriétés vertes» – machen es sich zur Verrichtung ihrer Geschäfte bequem unter dem Rascheln der Büsche, das sich aber wie das knisternde Geprassel von Bränden anhört.

Das Gedicht könnte lediglich als bissige Karikatur Rimbauds auf das Bemühen der Regierung gelesen werden, den Bürgerkrieg als Wohltat und Neuanfang zu verkaufen; das wäre bei Unkenntnis der literarischen Vorlage durchaus legitim und ausreichend. Die Nennung des Großtürken und die darin (auch) enthaltene Anspielung auf Coppées Gedicht erinnern jedoch daran, daß die Bedeutungskonstitution des Gedichts mit der Verschränkung der beiden Bildbereiche Frühling und Bürgerkrieg noch nicht abgeschlossen ist. Das Zusammenspiel dieser beiden Bereiche wird im poetischen Modell, das der Text als ganzes darstellt, überlagert von einer zusätzlichen, intertextuellen, kritisch-parodistischen Ebene, die eine Art von Dichtung aufs Korn nimmt, für die Coppées *Chant de guerre circassien* nur stellvertretend steht. Dadurch gewinnt Rimbaud die Möglichkeit, durch das Dagegenstellen seines eignen poetischen Modells zusätzlich zum aktuellen politischen Thema auch noch die poetische Modellbildung und die Art ihrer gesellschaftlichen Funktionalisierung in der traditionellen Lyrik zum Gegenstand des Gedichtes zu machen.

Vergleicht man die Gedichte Rimbauds und Coppées, so wird einsichtig, was die neue, objektive Poesie von der alten, subjektiven unterscheidet und warum *Chant de guerre parisien* als erstes Muster in den Brief an Paul Demeny aufgenommen wurde. Zwar fällt Rimbauds Urteil über Coppée, dem er immerhin großzügig »talent« (II, Z. 280) bescheinigt, verhältnismäßig günstig aus, aber eine Poesie-Lektion scheint er wie P. Demeny doch nötig gehabt zu haben, und sie wird ihm gleich schriftlich erteilt.

Auch ein zeitgenössischer Leser dürfte wohl kaum bemerkt haben, daß sich Coppées Gedicht auf konkrete geschichtliche Ereignisse bezieht. Zwei Jahre vor der Veröffentlichung des *Chant de guerre circassien*, nämlich 1864, war es dem russischen Zaren nach jahrzehntelangen Kämpfen endgültig gelungen, den Widerstand der kaukasischen Stämme – zuletzt der Tscherkessen – zu brechen und sie seinem Reich einzuverleiben. Coppée zerrinnt der löbliche Vorsatz (hatte er ihn überhaupt?), den Freiheitskampf eines unterdrückten Volkes zu bedichten, zwischen den Verszeilen, und es bleiben ihm nur der exotische Reiz fremdklingender Namen («Circassien», «Volga», «Caucase», «Baskirs», «Astracan», «ukase», «caïmacan», «damasquiné») und die völlig von ihrem historischen

2. Front  
von d. 1.  
Seite

Kontext gelöste Kampfeswut und stolze Todesverachtung irgendwelcher Halbwilder. Daß es sich um einen Kampf gegen das zaristische Rußland handelt, konnte selbst ein informierter Leser allein aus der einen theatralischen Gebärde schließen, in der der Stammesälteste den Ukas (›Erlaß des Zaren‹) zum Stopfen seines Vorderladers benützt. Kein Wort über die Gründe des Kampfes oder über die Grausamkeit des Krieges, im Gegenteil; die metaphorische Identifikation des Frühlings mit dem Krieg macht diesen zu einer Art ›Naturereignis‹ wie es der Frühling ist. Man gewinnt den Eindruck, als sei er für diese Nomadenstämme kein Übel, sondern eher willkommener und amüsanter Sport (›pétitement joyeux‹) und ihr Aufbruch in erster Linie eine malerische Augenweide (›harnais d'or‹, ›longs fusils damasquinés‹, ›cheval qui se cabre‹, ›Fourrures d'Astracan‹, ›sabre de caïmacan‹). Das Exotisch-Erlesene wird noch verstärkt durch den gehobenen Stil, der sich nicht nur reichlich mit fremdsprachigen Wörtern aufputzt, sondern auch ein gepflegtes französisches Vokabular in kompliziert gefügten, rhythmisch einwandfreien Sätzen verwendet und zu möglichst reichen Reimen zusammenfügt.

Bei Coppée stehen Krieg und Frühling zunächst in einem Kontiguitätsverhältnis. Es gibt keine semantische Unvereinbarkeit zwischen den beiden; im Gegenteil, das Ende des Winters war, sieht man einmal von den neuesten Gebräuchen der Kriegsführung ab, der übliche Zeitpunkt für den Ausbruch von Feindseligkeiten. Die Verwendung der homonymen Reimwörter ›fontes‹ legt jedoch über den syntagmatischen Zusammenhang hinaus durch die lautliche Äquivalenz eine paradigmatische Verbindung (ein Substitutionsverhältnis) nahe, wie sie schon in der Zweideutigkeit des *einen* Wortes ›grêles‹ (Z. 3: Eishagel; durch den Kontext der Z. 4 auch Kugelhagel) vorgeführt wurde. Der Frühling bleibt damit nicht nur eine Zeitangabe, sondern er wird zum Bild für die Fesseln sprengende Kraft des Frühlings, das Aufbegehren unterdrückter Völker gegen den das Leben hemmenden Eispanzer der Despotie. Diese Metaphorisierung bleibt bei Coppée allerdings auf die ersten beiden Strophen beschränkt und macht dann exotischer Schilderung Platz.

Rimbaud nimmt die metaphorische Verknüpfung von Frühling und Krieg weniger dekorativ, er zeigt nicht ihre metonymisch-metaphorische Vereinbarkeit, sondern ihre Unvereinbarkeit, dadurch, daß er die Metapher nicht nur punktuell verwendet, sondern sie zur Reihemetapher eines poetischen Modells ausdehnt. Dabei zeigt sich, daß die beiden Bildbereiche trotz der bis zum Extrem getriebenen, gewaltsam manipulierten Homonymie der sie bildenden Wörter außer der chronologischen Zeitbestimmung ›Mai‹ im konkreten Jahr 1871 nichts gemeinsam haben. Rimbaud benützt die Metapher, d. h. die Setzung der Gleichheit des Nicht-Gleichen, aus der in diesem Fall die Bedeutung des Neubeginns, des freudigen Aufbruchs in eine neue, bessere Zeit hervorgehen könnte, dazu, diese Metaphorisierung Lügen zu strafen, d. h. den Leser auf Grund des erzwungenen sprachlichen Scheins der Gleichheit gerade die Ungleichheit des Nicht-Gleichen in der Wirklichkeit erkennen zu lassen.

Die Homonymie kann als extrem kondensierte kühne Metapher benutzt



werden, bei der Tenor und Vehikel lautlich – und im vorliegenden Fall sogar noch graphisch – zusammenfallen. [29] Indem Rimbaud dieses Verfahren nun dadurch parodiert, daß er auffallend gekünstelte und außerdem noch durch ihren Kontrast lächerliche Homonymien schafft (Thiers et Picard; des Eros; das Fast-Homonym Grand Truc) und zusätzlich die »reziproke Selektion« [30] zwischen den beiden Tenor- und Vehikel-Systemen Frühling und Krieg immer vertrackter und hoffnungsloser werden läßt, kritisiert er die vorliegende metaphorische Verknüpfung. Die Situation ist gegenüber Coppées Gedicht ja auch völlig in ihr Gegenteil verkehrt: Der Mai 1871 bringt in seinen Augen keine befreiende Frühlingsfeier, sondern blutige Unterdrückung.

Im Gegensatz zu Coppée stellt Rimbaud auch die Kontrahenten seines Kampfes deutlich identifizierbar gegeneinander und nennt zudem noch innerhalb seiner doppelbödigen Metaphorik die Gründe für die Auseinandersetzung: Es ist ein Kampf zwischen reich und arm, zwischen Besitzenden (»Propriétés vertes«, »Ruraux«) und Habenichtsen (»nos fourmilières« bzw. »tanières«). Die Zurückerobering der Macht durch die Ruraux wird von Rimbaud ironisch wie die Inszenierung eines gigantischen Frühlingsfestes zum Vergnügen des Volks dargestellt, das von den Versaillais mit Pomp ausgerichtet wird (»tient ses splendeurs grandes ouvertes«, »cabochons«): das Nehmen der Freiheit erscheint ideologisch verzerrt als Geben, als »Wiederherstellung von Ruhe und Ordnung«.

Rimbaud nimmt in *Chant de guerre parisien* seine Maxime »On se doit à la Société« in dem Sinne ernst, den er im Brief an Izambard erläutert hatte. Wie in jenem Briextext stellt er sich gegen die Mächtigen, gegen die geltenden Normen der Gesellschaft auf die Seite der bekämpften Arbeiter, der Klasse, die für ihn die Zukunft verkörpert (vgl. auch *Le Forgeron*). Eine klare politische Stellungnahme widerspricht durchaus nicht den hohen Ansprüchen, die er an die Poesie stellt, ganz im Gegenteil, gerade diese hohe Meinung fordert sie und führt dazu, daß Rimbaud vom Beobachten der Szene zum solidarischen »Wir« überwechselt. Das Gedicht schließt mit einer unverhüllten Drohung an die Regierenden, ihre »Rolle« im Frühlingschauspiel nicht zu »überziehen«:

Et décidément, il nous faut  
Vous secouer dans votre rôle . . .

Et les Ruraux qui se prélassent  
Dans de longs accroupissements,  
Entendront des rameaux qui cassent  
Parmi les rouges froissements!

Dieser direkte Angriff gegen die Partei der Ruraux zeigt, wie nahe für Rimbaud gezielte Kritik mit Hilfe karikierend und parodistisch eingesetzter poetischer Verfahren und ausdrückliche Meinungsäußerung beieinanderliegen.

*Chant de guerre parisien* beschränkt sich aber – im Gegensatz zu den beiden folgenden Gedichten im Brief an P. Demy – nicht bloß darauf, das abgelehnte poetische Wirklichkeitsmodell zu zerstören, hier: das Unangebrachte der Frühlingsmetaphorik angesichts der Ereignisse im Mai 1871 in Paris herauszustellen,

damit gegen die Unterdrückung der Kommune zu protestieren bzw. die Behandlung politischer Themen bei F. Coppée zu kritisieren. Diese Parodie Rimbauds enthält auch noch gleichzeitig das Gegenmodell; das Symbol des Frühlings als Aufbruch in eine glückhafte Zeit bleibt, wenn auch konkret an seiner Verwirklichung gehindert und von seinen Gegnern zur Karikatur verzerrt, als utopische Gegenwelt der Liebe, der Freude, des Lebens, des Lichts und der Wärme präsent.

### *Mes Petites amoureuses*

Steht hinter der Zurückweisung der falschen Metaphorik in *Chant de guerre parisien* immer noch sozusagen *en creux* die Vorstellung einer historisch möglichen Verwirklichung des politischen Frühlings in der Pariser Kommune und einer nicht nur chronologischen Koinzidenz mit dem Frühling der Natur, so beschränkt sich Rimbaud in *Mes Petites amoureuses* auf die Zerstörung überkommener Klischees von Schönheit und unschuldiger junger Liebe, indem er wie in der schon erwähnten *Venus anadyomène* antithematisch verfährt: die Schönen sind in Wirklichkeit häßlich, Zuneigung weicht dem Abscheu, Zärtlichkeit dem Sadismus, Liebe dem Haß.

#### *Mes Petites amoureuses*

Un hydrolat lacrymal lave  
 Les cieux vert-chou:  
 Sous l'arbre tendronnier qui bave,  
 Vos caoutchoucs

Blancs de lunes particulières  
 Aux pialats ronds,  
 Entrechoquez vos genouillères  
 Mes laiderons!

Nous nous aimions à cette époque,  
 Bleu laideron!  
 On mangeait des oeufs à la coque  
 Et du mouron!

Un soir, tu me sacras poete,  
 Blond laideron:  
 Descends ici, que je te fouette  
 En mon giron;

J'ai dégueulé ta bandoline,  
 Noir laideron;  
 Tu couperais ma mandoline  
 Au fil du front.

Pouah! mes salives desséchées,  
 Roux laideron  
 Infectent encore les tranchées  
 De ton sein rond!

Ô mes petites amoureuses,  
 Que je vous hais!  
 Plaques de fouffes douloureuses  
 Vos tétons laids!  
  
 Piétinez mes vieilles terrines  
 De sentiment;  
 – Hop donc! Soyez-moi ballerines  
 Pour un moment! . . .  
  
 Vos omoplates se déboîtent,  
 Ô mes amours!  
 Une étoile à vos reins qui boitent,  
 Tournez vos tours!  
  
 Et c'est pourtant pour ces éclanches  
 Que j'ai rimé!  
 Je voudrais vous casser les hanches  
 D'avoir aimé!  
  
 Fade amas d'étoiles ratées,  
 Comblez les coins!  
 – Vous crèverez en Dieu, bâtéés  
 D'ignobles soins!  
  
 Sous les lunes particulières  
 Aux pialats ronds,  
 Entrechoquez vos genouillères,  
 Mes laiderons!

Obwohl das Gedicht eindeutig als Karikatur zu erkennen ist und sein Titel, mit Hinblick auf die anderen Gedichte des Briefes an P. Demeny, die Vermutung einer Parodie auf Glatignys *Les Petites Amoureuses* (1864) nahelegt, galt es der Kritik als sicherer Beweis für eine sentimentale Enttäuschung des Jünglings oder gar als Vorbote der Homosexualität. Doch zeigt der größere Zusammenhang, in dem das Gedicht im Brief steht, daß der biographische Grund, wenn es überhaupt einen solchen gab, wie bei *Le coeur supplicié* höchstens einen Anlaß für grundsätzlichere Überlegungen abgegeben hat. Ginge es um persönliche Enttäuschungen über das weibliche Geschlecht und nicht um die Kritik an einem falschen Klischee von Liebe, so wäre der wenige Zeilen später (II, Z. 210–219) einsetzende Hymnus auf die Frau und ihre hervorragenden Eigenschaften als Seherin unverständlich. Zudem folgt *Mes Petites amoureuses* im Demeny-Brief auf den Abschnitt, der den Weg zum Sehertum darin sieht, sich außerhalb der geltenden Normen der herrschenden bürgerlichen Gesellschaft zu stellen. Bricht Rimbaud mit *Chant de guerre parisien* und seiner Parteinahme für die Commune mit der politischen Norm, so in *Mes Petites amoureuses* mit der moralischen, die von einem 17jährigen Jüngling schwärmerisch unschuldige Herzens-Ergüsse erwartet, wie sie in verklärender Erinnerung aus Glatignys [31] Feder flossen:

*Les Petites Amoureuses*

Est-ce vous que j'aimai la première, Lucile,  
 Lorsque j'eus mes quinze ans? est-ce vous, indocile

Ecolière, toujours courant par les buissons?  
 Ne serait-ce point vous, Laurette? Vos chansons  
 Étaient d'un rossignol qui chante sous la nue,  
 Et nous admirions tous votre grâce ingénue.  
 Mais Suzanne était blonde, et Suzanne pouvait  
 Dire aux pêches: »Voyez si votre fin duvet  
 Vaut l'ambre qui tressaille aux deux coins de mes lèvres!«  
 Enfantines amours, rougeurs, premières fièvres,  
 Qui me fit vous connaître, et qui me fit chercher  
 L'ombre et les petits coins du bois pour m'y cacher?

Lucile allait souvent visiter sa nourrice  
 Et s'y rendait par un sentier plein de caprice,  
 Ombreux, baigné parfois de lumière. J'allais  
 Avec elle, prenant son bras quand je voulais.  
 Je mettais en jouant mon doigt dans les fossettes  
 De sa joue, et cueillais pour elle des noisettes;  
 Nous causions bruyamment en chemin. Sans savoir  
 Pourquoi, je regardais Laurette à son miroir.  
 C'est qu'elle était charmante; et j'allais derrière elle  
 Doucement, l'appelant coquette. Une querelle  
 Entre nous s'engageait alors. Elle disait  
 Que j'étais un taquin et qu'un homme ne sait  
 Qu'être méchant toujours; elle faisait *la dame*.  
 Suzanne, près de toi je tremblais, ô jeune âme!  
 On m'avait défendu de te suivre au jardin;  
 Pourtant nous y courions tous deux chaque matin.

Laquelle de vous trois la première ai-je aimée,  
 Blanches filles, essaim joyeux, divin camée  
 Où, purs et souriants, se groupent trois profils  
 D'enfants aux longs regards humides sous les cils?  
 Laquelle de vous trois, ô Suzanne! ô Laurette!  
 Lucile! m'enivra de cette amour secrète  
 Qui ne reviendra plus faire battre mon cœur?  
 Laquelle m'a versé cette chère liqueur  
 Que je n'oserais plus approcher de ma bouche,  
 Maintenant qu'agité par un désir farouche,  
 Près de celles qui m'ont fait ramper à genoux,  
 J'ai proféré l'aveu contenu devant vous?

Rimbaud ersetzt den bestimmten Artikel Glatignys durch das Possessivpronomen »mes«; das provokative *Possessiv*-Pronomen »mes« unterscheidet diese Art von Liebenden von den üblicherweise besungenen.

Außer der Überschrift stimmt nichts mehr mit dem Vorbild, das ja nur stellvertretend für eine ganze Literaturgattung steht, überein. Die bei Glatigny Triumphe feiernden traditionellen Klischees werden von Rimbaud zerstört: keine romantischen Mädchennamen mehr (Lucile, Laurette, Suzanne) für überirdisch ätherische Hamilton-Schönheiten, sondern eine kaltherzige namenlose Katalogisierung nach Haarfarben (»bleu«, »blond«, »noir«, »roux«) und ein seither für Geliebte unübliches Kosewort: »laidéron«; kein strahlend blauer Frühlingshimmel, sondern das Grau in grau (bzw. noch ordinär-langweiliger

»vert-chou«) regenverhangener Trübnis; keine reine, unschuldige Liebe (Glatigny: »enfantines amours«), die noch an nichts ›Schlimmes‹ denkt (Glatigny, Z. 37–38), sondern brutaler Sadismus und Haß, anstatt Liebkosungen aggressive Sexualität.

Die absichtliche und betonte Gefühllosigkeit äußert sich in einer Beschreibung der Phänomene, die an die Stelle viel- und nichtssagender Phrasen bei Glatigny übertrieben naturwissenschaftliches Vokabular setzt; die Sprache der Liebe ist so abgegriffen, daß Rimbaud seine Zuflucht zu gewagten Neologismen und Argot-Ausdrücken nehmen muß: »hydrolat lacrymal« als Metapher für Regen bringt neben dem chemisch-medizinischen Jargon eine unerwartete Gefühlskomponente in wissenschaftlichem Gewand ins Spiel (»lacrymal«). Mit der notwendigen Reinigung des schmutzigen Himmels (»lave«) und der trostlos oft wiederholt lallenden Lautverbindung /la/, bzw. einmal /al/ (»Un hydrolat lacrymal lave«) straft Rimbaud den ewig heiteren Frühlingshimmel früherer Liebesdichtung Lügen. Nichts in diesem Gedicht läßt auch nur ahnungsweise vermuten, wie der später so oft beschworene »nouvel amour« aussehen soll. Zunächst räumt Rimbaud einmal mit der Verlogenheit der üblichen Liebeslyrik auf, mit den »vieilles terrines de sentiment«, die bei ihm eher einem willenlosen Reigen marionettenhafter Prostituierten gleichen, die nach seiner Peitsche tanzen (»Hop donc! Soyez-moi ballerines/Pour un moment! . . .«).

Die neue Sicht des Voyant Rimbaud beschränkt sich auf eine antithematische Verzerrung gängiger Klischees. Seine Mittel, über die bloße Feststellung des Gegenteils (abstoßend statt schön, Haß statt Liebe etc.) hinauszukommen, sind jedoch noch beschränkt, die Neologismen gehören mit Ausnahme der Eingangszeilen eher der Kategorie der Schimpfwortkreationen an als der im Brieftext verkündeten neuen Sprache.

Das gleiche dominant destruktive, antithematische Verfahren wendet Rimbaud nicht nur bei der Auseinandersetzung mit dem gängigen Kitsch-Modell junger Liebe an, sondern auch beim Thema Religiosität.

### Accroupissements

Die Romantiker der Restauration, allen voran Lamartine (z.B. *Harmonies poétiques et religieuses*, 1830), liebten es, den Menschen ständig mit einem Blick gen Himmel darzustellen und die Natur bzw. den Tagesablauf lediglich als Anlässe zu Seelenaufschwüngen zum Göttlichen zu betrachten. Aus dieser Haltung speiste sich bis in die Zeit Rimbauds eine ganze Lyrikgattung, die *Poésie sacrée*. Fortdauernder Gunst erfreuten sich zum Beispiel die sogenannten *Elévations* [32], die bekanntlich selbst ihre Säkularisierung (Baudelaire-*Élévation*) überlebten. Gemäß seinem antithematischen Programm setzt Rimbaud an die Stelle der ›Erhebung‹ zum Geistig-Göttlichen das ›Niederhocken‹ einer sehr körperlichen Kreatur:

*Accroupissements*

Bien tard, quand il se sent l'estomac écoeuré,  
 Le frère Milotus, un oeil à la lucarne  
 D'où le soleil, clair comme un chaudron récuré,  
 Lui darde une migraine et fait son regard darne,  
 Déplace dans les draps son ventre de curé.

Il se démène sous sa couverture grise  
 Et descend, ses genoux à son ventre tremblant,  
 Effaré comme un vieux qui mangerait sa prise;  
 Car il lui faut, le poing à l'anse d'un pot blanc,  
 A ses reins largement retrousser sa chemise!

Or, il s'est accroupi, frileux, les doigts de pied  
 Repliés, grelottant au clair soleil qui plaque  
 Des jaunes de brioche aux vitres de papier;  
 Et le nez du bonhomme où s'allume la laque  
 Renifle aux rayons, tel qu'un charnel polypier.

Le bonhomme mijote au feu, bras tordus, lippe  
 Au ventre: il sent glisser ses cuisses dans le feu,  
 Et ses chausses roussir, et s'éteindre sa pipe;  
 Quelque chose comme un oiseau remue un peu  
 A son ventre serein comme un monceau de tripe!

Autour, dort un fouillis de meubles abrutis  
 Dans des haillons de crasse et sur de sales ventres;  
 Des escabeaux, crapauds étranges, sont blottis  
 Aux coins noirs: des buffets ont des gueules de chantres  
 Qu'entr'ouvre un sommeil plein d'horribles appétits.

L'écoeurante chaleur gorge la chambre étroite;  
 Le cerveau du bonhomme est bourré de chiffons.  
 Il écoute les poils pousser dans sa peau moite,  
 Et parfois, en hoquets fort gravement bouffons  
 S'échappe, secouant son escabeau qui boite . . .

Et le soir, aux rayons de lune, qui lui font  
 Aux contours du cul des bavures de lumière,  
 Une ombre avec détails s'accroupit, sur un fond  
 De neige rose ainsi qu'une rose trémière  
 Fantastique, un nez poursuit Vénus au ciel profond.

Neben der ausdrücklichen Kennzeichnung als »chant pieux« (II, Z. 285) spielt schon der Titel ähnlich wie bei der themenverwandten *Oraison du soir* in einer Art Antiphase auf eine »erhebende« Dichtung an. Die Makrostruktur mit einer Dreiteilung in Morgen, Mittag und Abend erinnert an das kirchliche Stundengebet eines Geistlichen, und das feierliche Versmaß des Alexandriners an die Hymnen Lamartines. In Lamartines *Impressions du Matin et du Soir* [33] etwa findet man die Elemente, auf deren Hintergrund man die *Accroupissements* sehen muß. Bei einem Tagesablauf mit Gott beginnt der Tag in der weiten freien Natur in frischer Morgenkühle mit dem Aufgang der Sonne, die den Geist

erhebt und das Böse verscheucht. [34] Rimbauds poetischer Gegenstand dagegen erwacht mit dickem Kopf und Unwohlsein, da er sich noch im Bett räkelt, als die Sonne schon hoch am Himmel steht. Nicht der über die Nacht und das Böse triumphierende Tag treibt ihn aus dem Bett, sondern – wie der Titel schon anklingen läßt [35] – ein dringendes menschliches Bedürfnis. Die erste Bewegung am Morgen ist daher denn auch keine Aufwärtsbewegung des menschlichen Geistes im Einklang mit dem Tages-Gestirn, sondern ein Hinabsteigen (»descend«) in die niedrigsten Sphären des Körperlichen. Trotz Sonne fröstelnd, niedergekauert, verkrampft, denkt der »bonhomme« an nichts, geschweige denn ans Beten.

Mittags und abends bietet sich immer das gleiche Bild: ein in dumpfer Hitze stumm vor sich hinvegetierender, geistloser (»Le cerveau du bonhomme est bourré de chiffons«), an seine Körperlichkeit hingegebener (»Il écoute les poils pousser dans sa peau moite«), ganz gewöhnlicher Durchschnittsmensch (»bonhomme«), der sich anscheinend kaum zum Essen und Trinken aufraffen kann. In der leiblichen Hülle seiner Subjektivität gefangen tritt er in keinerlei Beziehung zu einer menschlichen Mitwelt noch in einen Dialog zu Gott.

Das Gedicht schließt mit dem langerwarteten Blick in die Höhe [36], der allerdings in seltsamem Kontrast zur hockenden Stellung steht und in der seelenlosen Gestalt keinerlei erhabene Gefühle weckt, sondern nur, wie ein nach dem Mond heulender Hund, die Nase nach dem Abendstern, der wieder auf Menschliches hinweisenden Venus, recken läßt. Die Tiefe des Himmels ist für den »bonhomme« nur Leere, sie zeitigt keine geistigen Wirkungen wie bei Lamartine, wo die Sterne den Menschen den durch Klippen gefährdeten Weg durchs Leben weisen. Die Benennung »frère Miotus« und das Syntagma »ventre de curé« legen die Vermutung nahe, daß man sich unter dem »bonhomme« einen offiziellen Vertreter der Kirche vorzustellen hat. Schon das vermutlich im ersten Halbjahr 1870 verfaßte satirische Prosastück *Un coeur sous une soutane* zeigt einen jungen Seminaristen zwischen lächerlichen poetischen Aufschwüngen nach dem Vorbild Lamartines (S. 203: »Il avait de beaux fleurons à sa couronne, l'auteur des *Méditations poétiques*!«) und der ihn an die Erde fesselnden (übelriechenden) Körperlichkeit. Der Gegensatz zwischen dem gesellschaftlich anerkannten Respekt gegenüber der Geistlichkeit, als der kleinen Gruppe von Menschen, die die Verbindung des Menschen zum Geistigen sozusagen institutionell repräsentieren, und geist- und gottesfernster Körperlichkeit wird so besonders krass fühlbar. [37]

Die Natur, die in der religiösen Lyrik der Romantik den Menschen über seine eigene Existenz hinaus auf das Göttliche hinwies, erscheint selbst nur als physikalische Qualität wie Wärme oder Licht, schafft es aber nicht, dem Leben über seine materiellen Grundlagen hinaus einen geistigen Impuls oder auch nur einen ästhetischen Reiz zu geben. Himmel, Sonne, Mond und Sterne, Vogel und Blume, all die nötigen Requisiten werden zwar beschworen, doch sie bringen es nicht fertig, den häßlichen Fleischkloß, dessen Zentrum der Bauch zu sein scheint, aus der Sphäre des Materiellen emporzuheben. Ja er bewegt sich kaum

einen Augenblick aufrecht wie ein Mensch, er verbringt den Tag liegend, hockend, sitzend und wieder hockend.

\* \* \*

Betrachtet man die vier Gedichte abschließend noch einmal im Zusammenhang der *Voyant-Briefe* und ihrer Theorie, so kann man folgendes festhalten:

Sie stellen zweifellos Muster der neuen Poesie dar, allerdings vornehmlich auf der ersten der drei Stufen, die er als Entwicklungsprogramm für sich als Dichter aufstellt, auf der Stufe des »dérèglement«. Die neue Sicht auf die Welt äußert sich zunächst als parodistische, d. h. bewußte Ablehnung alter, zum Klischee erstarrter Wirklichkeitsmodelle. Insofern stellen sie auch schon einen ersten Gegenbeweis dar gegen die Vorstellung, es könne überhaupt so etwas wie eine »objektive« Poesie geben, d. h. eine Poesie, die versucht, trotz bzw. mit Hilfe der sprachlichen Vermittlung dem Leser eine Art »direkte« Teilhabe an der inneren und äußeren Welt des Dichters zu ermöglichen. Denn in der Parodie wird die Tatsache demonstriert, daß der Zugang zur Welt immer nur über vorgängige Wirklichkeitsmodelle möglich ist, daß das poetische Modell, selbst wenn es die Arbitrarität der Zeichen teilweise aufzuheben vermag, immer nur relativ »objektiv« sein kann.

Außerdem ist Rimbaud auf dieser Stufe noch immer so aufs Alte fixiert, daß ihm (mit Ausnahme von *Le Coeur supplicié* und *Chant de guerre parisien*) wenig mehr als das Gegenteil des seither Anerkannten einfällt. Doch die antithematische Parodie allein bedeutet noch keinen Ausbruch aus dem parodierten Wert-System: Statt ideale Geliebte in Pastellfarben zu malen wie Glatigny, läßt Rimbaud häßliche Vetteln tanzen, doch das Wert-Klischee häßlich (verbunden mit Abscheu) – schön (verbunden mit Liebe) wird dadurch nicht berührt. Ebenso wenig läßt sich der Mensch der Zukunft, von dem Rimbaud träumt, dadurch schaffen, daß man statt eines zu Gott strebenden Geistes einen erdverbundenen Fleischkloß modelliert. Der bloße Vorzeichenwechsel bringt das zugrundeliegende Wertsystem noch nicht ins Wanken.

Doch Karikatur und Parodie sind, wie wir weiter oben ausgeführt haben, dennoch nie nur destruktiv, da sie zumindest implizit andere Wertmaßstäbe setzen. Hinter der poetischen Kritik an der Prostitution des Dichters in *Le coeur supplicié* steht im Brieftext und bei der Abfassung der Parodie die Vorstellung einer möglichen allumfassenden Liebe und Harmonie, die den Dichter mit den Menschen, ja der ganzen Schöpfung verbindet (»Il est chargé de l'humanité, des animaux même;«), hinter der Beleidigung und Abwertung der »Geliebten« das Hohelied auf die unvergleichlichen Fähigkeiten der befreiten Frau, hinter der Karikatur des religiösen (»gebundenen«) Menschen der freie, fortschrittsgläubige »travailleur«. Bezeichnend für die *Voyant-Briefe* ist jedoch, daß die Zukunftsvorstellungen jeweils nur theoretisch und diskursiv geäußert werden, daß Rimbaud noch die Worte fehlen, ja wohl auch die bildhaften, ästhetisch vermittelbaren Visionen selbst.



Vornehmlich in *Chant de guerre parisien* zeigen sich jedoch Ansätze einer Überwindung der Dominanz der destruktiven Seite in der Parodie und einer »Ankunft im Unbekannten« durch den metaphorischen Prozeß des Um-Denkens. Das kritisierte Wirklichkeitsmodell wird nicht nur ins Lächerliche verzerrt, sondern die Kritik enthält gleichzeitig die Utopie. Dieser Übergangsprozeß von der Parodie zu komplexen poetischen Modellen mit aufgesplitteter semantischer Struktur und zu freier sekundärer Nutzung alter bzw. kodifizierter literarischer Modelle läßt sich stufenweise in *Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs* und *Le Bateau ivre* beobachten. Die Verbindung zweier unvereinbarer Begriffe im metaphorischen Prozeß, wird zunehmend nicht zu komischen Effekten benützt (z. B. »Mon triste coeur bave à la poupe«), sondern zu ekstatischer und schöpferischer Erfahrungserweiterung (vgl. die Schiffsmetaphorik in *Le Bateau ivre*). Ähnliches ließe sich auch von den Reimen, stellvertretend für die Sekundärstrukturen insgesamt, sagen, die in den Gedichten der *Voyant-Briefe* betont lächerlich reich gewählt werden. (Rimbaud schreibt im Brief an Demyen mehrfach an den Rand: »O, quelles rimes!«) Sie werden zusammen mit anderen Parallelismen zunehmend weitere Sinnbildungsmöglichkeiten eröffnen. Und das gleiche gilt auch für die Verwendung von Neologismen (vornehmlich wissenschaftlichen oder pseudowissenschaftlichen Fachtermini), die in *Le coeur supplicié* und *Mes Petites amoureuses* fast durchweg einen scherzhaften bzw. Schimpfwort-Charakter haben, den sie etwa in *Le Bateau ivre* völlig verlieren.

### 3.4. Auf dem Weg von der Parodie zu den komplexen poetischen Modellen

#### *Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs*

Die parodistisch literaturkritische Seite der Gedichte aus den *Voyant-Briefen* richtet sich ausschließlich gegen die artistische, »subjektive« Parnasse-Lyrik. Rimbauds Rede vom Dichter als einem »multiplicateur de progrès« könnte so gedeutet werden, als ob er einer Poesie das Wort redete, die den technisch wissenschaftlichen Fortschritt verherrlicht, als ob seine »Erfindungen«, sein »Ankommen im Unbekannten« möglichst direkt technisch und ökonomisch Verwertbares produzieren wollten.

Ein solches Mißverständnis wird durch *Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs* ausgeräumt, macht er sich hier doch gleichzeitig über zwei entgegengesetzte Arten von Dichtung lustig: sowohl über die Exotik der Parnassiens als auch über die poetische Verherrlichung des technischen Fortschritts, die sich wie Maxime Du Camps *Chants modernes* (1855) in das bürgerliche Nützlichkeitsdenken einspannen läßt. [38] Seine Kritik ist gekleidet in eine Art gereimte poetologische Epistel an Banville, in der er die Vorliebe der Parnassiens für exotische Blumen und den darum angestellten künstlichen Aufwand aufs Korn

nimmt und indem er Banville scheinbar ernstgemeinte, ins Absurde getriebene Ratschläge für eine zukünftige, wahrhaft nützliche Poesie gibt.

Doch das Gedicht ist nicht nur wegen seiner Doppelkritik an ›subjektiver‹ und ›fortschrittlicher‹ Dichtung bemerkenswert, sondern auch durch sein Schwelgen in den überraschendsten Wortverbindungen und Bildverschränkungen, die hier in kritischer Absicht ins Maßlose und Lächerliche übertrieben werden, die aber durch die Aufsplitterung der semantischen Kontiguität auf die kühne Metaphorik des *Bateau ivre* vorbereiten.

Zur Dämpfung der Kritik schiebt Rimbaud in den scherzhaft umständlichen, buchhalterischen Titel ein distanzierendes »On dit« ein, das, wenn man will, die geäußerte Meinung als die eines Banausen abwerten könnte. Um jeden Anschein von persönlicher Beleidigung Banvilles zu vermeiden, signiert Rimbaud nicht mit seinem Namen, sondern »Alcide Bava«, und setzt lediglich seine Initialen darunter. (Wie in den Pastiches des *Album Zutique*). Ob man bei dieser Unterschrift nun an Ali Baba, an Alkibiades denkt oder an »Alcide«, (›acide‹ + ›alcali‹) eine Vereinigung zweier gegensätzlich chemisch aggressiven Substanzen, als Geifer (›bava‹ von ›baver‹ = besudeln, bespucken), so wird je nachdem das Element des Phantastisch-Wunderbaren, des jugendlich Respektlosen bzw. des Aggressiven unterstrichen.

Die fünf mit römischen Ziffern abgesetzten Abschnitte (6, 9, 7, 11, 7 Strophen mit je 4 Achtsilblern) gruppieren sich symmetrisch um den mittleren Abschnitt. Rimbaud macht sich zunächst (I, II) über die von den Parnassiens besungenen edlen Blumen lustig: die Lilien, diese »Ekstase-Klistiere« (V. 4), erinnern ihn an die Lilie der nicht gerade geliebten Monarchie (V. 9) und an die lächerlich anachronistischen Jeux floraux zu Toulouse, ein in der Romantik neu belebter mittelalterlicher Sängertwettstreit, der noch heute ausgetragen wird; die Lotos-Blüten verweisen ihn auf die unsäglich kitschigen Motivbildchen (V. 41–44). Gewöhnliche Rosen tun es nicht, es müssen herausgeputzte, »aufgeblasene«, veredelte »Lorbeer-Rosen« (Oleander) sein (V. 25–28). Die Blumen, die solche Dichter wie »friedliche Photographen« nachahmen, sehen eher wie kostbar geschliffene »Stöpsel für [Kristall]karaffen« aus (V. 33–40) als wie die einheimische französische Flora, die ihnen als unansehnlich, niedrig (V. 39–40) und banal gilt. Rimbaud faßt sein Urteil über diese Dichtung am Ende der ersten beiden Abschnitte in zwei Zeilen zusammen, die den burlesken Kontrast zwischen präventiösem Anspruch und Wirklichkeit kookkurrent modellieren:

– Tas d'oeufs frits dans de vieux chapeaux,  
Lys, Açokas, Lilas et Roses! . . . (V. 59–60)

Die bis auf das letzte monosyllabischen, abgehackten Wörter der ersten Zeile mit den dazwischengestreuten Explosivlauten (t, 3xd, p) bzw. stimmlosen Reibelauten (f, ʃ), die wie die genannten gekochten Eier in den »alten Hut« kullern, kontrastieren mit der fast symmetrischen, einheitlichen vokalischen (i, a, o, a, i, a, e, o, ə) und fast ebenso einheitlichen konsonantischen Lautung von Liquida (3x l, r) und vorwiegend stimmhaften Reibelauten der überwiegend mehrsilbigen, ›vornehmen‹ Blumennamen.

Im III. Abschnitt (V. 61 ff.) bereitet Rimbaud den Richtungswechsel seiner Kritik vor; hat er in den ersten beiden Abschnitten seinen Spott über die Extravaganz des Parnasse ausgegossen, so macht er in den Abschnitten IV und V den Anspruch lächerlich, die Dichtung müsse wie Handel und Wissenschaft wirtschaftlich Verwertbares liefern oder zumindest besingen. Dazwischen wirft er im zentralen Abschnitt III Banville vor, völlig an der Wirklichkeit vorbeizudichten, seine Botanik nicht zu kennen (V. 63–68), d. h. ohne Rücksicht auf die Wirklichkeit, einfach um des Pittoresken willen die »Boa constrictor eines Hexameters um einen Eukalyptusbaum zu winden« (V. 72). Diese Dichtung tut so, als gäbe es die moderne vom Verwertungs- und Nützlichkeitsdenken beherrschte Welt nicht (V. 73–80), ja als gäbe es nicht einmal die umgebende Natur.

Diese Scheuklappen-Mentalität, die die exotisierende Phantasie der »wirklichen« Natur vorzieht, tadelt Rimbaud ganz ausdrücklich (V. 81–88): »Selbst wenn Du dort [d. h. in einem exotischen Land] in einer Bambushütte säßest – bei geschlossenen Läden, und [zugezogenen] dunklen Vorhängen – würdest du nichts anderes zusammenstoppeln als Blüten, die einer exotischen Oise würdig wären«, d. h. er würde sich um die ihm umgebende Natur überhaupt nicht kümmern und dort im Urwald nicht die dort nun wirklich wachsenden exotischen Blumen besingen, sondern die aus dortiger Sicht exotischen französischen. Daß hier nicht ein bourgeoisier Spießer den schönheits- und idealtrunkenen Dichter kritisiert, sondern Rimbaud selbst die Kritik ausspricht (V. 81: »Et j'ai dit ce que je voulais!«; V. 87/88: »Poète! ce sont des raisons/Non moins risibles qu'arrogantes! . . .«), zeigt neben seinen Dichtungen über die heimatliche Natur (*Sensation, Larme, Fleurs*) die anschließende (IV, V) immer grotesker werdende Übertreibung der Nützlichkeitspoesie, die noch schlechter wegkommt als die Parnasse-Lyrik. Sie soll über Nutzpflanzen (V. 89–92) und Börsenkurse (93–95) Auskunft geben, Reklame machen für Mangofrüchte (V. 99–100) und Kautschukerzeugnisse (V. 101–104), naturwissenschaftliche Erklärungen finden (V. 105–108; V. 153–154) und die verschiedensten unmittelbar brauchbaren Blumen erfinden: etwa Blumen als Stühle (V. 124) oder gar Krapp (Farbe der frz. Uniformhosen) in Form von »parfümierten Hosen«. Der Dichter (»Händler, Kolonist, Medium«, V. 141) könnte sich dann darauf beschränken, die populärwissenschaftlichen Werke von Figuier in Reime zu gießen (V. 155–160).

Wie bei Parodien üblich, läßt sich die Vorstellung, die sich Rimbaud von Dichtung macht, nur mehr oder minder indirekt aus dem erschließen, worüber er sich mokiert. Ihn interessieren keine exotischen und künstlichen Blumen noch auch Blumen und Pflanzen als Gegenstand naturwissenschaftlicher Untersuchung und ökonomischer Verwertung, sondern die Natur, für die die Blumen metonymisch stehen, ist für ihn der Raum des »grand Amour«, dem der Dichter (seither haben dies weder Banville noch Renan noch die Romantiker geschafft, V. 135–136) die rettenden »Ablässe« (V. 133–136) abringt, wie Prometheus dem Himmel das Feuer. [39] Wie er, Rimbaud, das Thema Blumen gestaltet wissen möchte, hat er in *Fleurs* demonstriert. [40]

Mit *Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs* wird nicht ein bestimmtes Gedicht

parodiert noch eine bestimmte Form, sondern es werden zwei historisch verwirklichte Arten zu dichten ausdrücklich als »risibles« und »arrogantes« qualifiziert. (VV 87–88) Doch klingt in einer Strophe wie der ersten bereits die Technik an, in der es Rimbaud in den *Illuminations* zur Meisterschaft bringen sollte: der Leser wird durch die unvermittelte Verbindung von seither unvereinbaren Wörtern bzw. ganzen Bildern aus unvereinbaren Wirklichkeitsmodellen zum metaphorischen Prozeß angeregt. Dieser Prozeß im Leser selbst leistet die jeweilige Kritik der Herkunftsmodelle wirkungsvoller als eine ausdrückliche Verurteilung und Meinungsäußerung des Autors.

Ainsi, toujours, vers l'azur noir  
Où tremble la mer des topazes,  
Fonctionneront dans ton soir  
Les Lys, ces clystères d'extases!

In dieser Strophe werden die Elemente der höchsten, idealisierenden (schwarzblauer Himmel) Kostbarkeit (la mer des topazes, les lys) und Begeisterung (extases), die die Parnasse-Lyrik kennzeichnen, mit den trivialsten Begriffen aus der Sphäre des Funktionalen (fonctionneront, clystères), die für die Nützlichkeitspoese stehen, zusammengespannt und dadurch lächerlich gemacht. Doch Rimbaud vertraut noch nicht auf den metaphorischen Prozeß allein, er mag noch nicht auf die ausdrückliche Kritik verzichten.

Sie steht auch im Vordergrund bei den etwa gleichzeitigen antikirchlichen Gedichten (dem schon weiter oben erwähnten *Les Pauvres à l'église*; einer Satire auf die Erstkommunion und das Christentum überhaupt, *Les Premières communions*, und einer blasphemischen Herausforderung Christi, »*Le Juste restait droit . . .*«), den politischen (*L'Orgie parisienne ou Paris se repeuple*, einer Beschimpfung der feige geflohenen, vergnügungssüchtigen Bourgeois, die nach der Belagerung nach Paris zurückkehren; *Les Mains de Jeanne-Marie*, einem Hymnus auf die Hände der kämpfenden Kommunardinnen, die jetzt in Ketten gehen) und auch denjenigen mit privaten Themen wie *Les Soeurs de charité*, in dem er seiner Enttäuschung über die Rolle der Frau Ausdruck gibt, die im Gegensatz zu dem steht, was er sich in den *Voyant-Briefen* erträumt, und auch in den *Poètes de sept ans*.

Allen diesen Gedichten gemeinsam ist aber eine Steigerung in der Kühnheit ihrer Metaphorik, wobei sie alle die traditionelle metrische Form und den Reim beibehalten. Einzelne oder auch fortgesetzte semantische Unvereinbarkeiten sind, wenn sie durch eine »regelrechte« Form ausbalanciert werden, nämlich für den Leser eher zu verkraften, als eine Zerstörung der Kontiguität des Modells. *Le Bateau ivre* wird zeigen, bis zu welchem äußersten Maß eine solche Befreiung der Metaphorik getrieben werden kann, wenn sie innerhalb eines metonymisch geschlossenen Gesamt-Modells und einer traditionellen Form bleibt.

# Le Bateau ivre

Wie weiter oben ausgeführt wurde, sind die Parodien der *Voyant-Briefe* nur eine besonders eindrückliche Art, die eigene Weltsicht durch die ins Lächerliche ziehende Kritik einer fremden, bereits anerkannten zur Geltung zu bringen. Sie »entregeln« die seitherige Welterkenntnis, indem sie sie antithematisch auf den Kopf stellen. Eine mögliche konstruktive Seite dieses Destruktionswerkes ließ sich jedoch bereits in *Le coeur supplicié* und in *Chant de guerre parisien* beobachten: die Um-Schreibung der Wirklichkeit mit Hilfe des Materials einer früheren, fremden Modellierung. Wird eine solche in der Parodie gewissermaßen zitiert, etwa durch die auffällige Ähnlichkeit der Titel, der Vers- und Strophenform (wie bei *Chant de guerre parisien* nach Coppées *Chant de guerre circassien* oder *Mes petites amoureuses* nach Glatignys *Les petites amoureuses*) bzw. durch die ebenso auffällige Antithematik des Titels (*Accroupissements* statt *Elévations*), so ist dies bei einem besonders bekannten Motiv wie der »navigatio vitae« gar nicht nötig. Die Neuartigkeit der Um-Schreibung ist dem Leser auch ohne ostentative Vergegenwärtigung eines früheren Modells erkennbar, da es in irgendeiner Form zum bürgerlichen Bildungsgut gehört. Rimbaud knüpfte mit seiner Hinwendung zur konstruktiven eigenen poetischen Gestaltung eines zu seiner Zeit mehrfach von den berühmtesten Dichtern behandelten Themas in *Le Bateau ivre*[41] außerdem an seine eigene bereits vor der karikierenden und parodierenden Phase geübte Dichtungspraxis der »alternativen« poetischen Modelle (z. B. *Les Effarés*, *Le Dormeur du val*) an.

Darüberhinaus hat das Abrücken von der aggressiven Kritik eines namentlich bekannten Vorgänger-Modells im Falle des *Bateau ivre* auch noch einen ganz konkreten pragmatischen Grund. Er brachte nämlich Mitte September 1871, als er auf die Einladung Verlaines hin nach Paris kam, dieses Gedicht als »Visitenkarte« für die erhoffte Aufnahme in den illustren Kreis der etablierten Poeten mit. Es ist schwerlich denkbar, daß er dort mit einer aggressiven Parodie hätte debütieren können, ohne seine potentiellen Protektoren zu vergrätzen. Er liefert mit dem *Bateau ivre* ein Gesellenstück über ein traditionelles Thema in traditioneller Strophen- und Versform, das aber – und darin sind sich die meisten Rimbaud-Forscher einig[42] – in der Verwirklichung der Pläne aus den *Voyant-Briefen* weit über das seither geübte *Dérèglement* hinausgeht und mit Hilfe der kühnen Metaphorik in die angestrebten Bereiche des »Inconnu« eindringt. Daher hieße es, seine Bedeutung unterschätzen, wollte man in ihm nur ein Bravourstückchen[43], vielleicht sogar ein kindlich naives[44], sehen. Zu einer solchen Bewertung verführt leicht die reiche Ausbeute einer Forschung, die die Erkenntnis des Neuen unter Quellennachweisen begräbt.

Paradoxerweise erliegen selbst Interpreten, die die Originalität des *Bateau ivre* betonen, bei der Erklärung von Details immer wieder der Versuchung, gerade das innovatorisch intensivste Element des *Bateau ivre*, seine Metaphorik, mit hingebungsvoller Hartnäckigkeit auf schon Bekanntes zu reduzieren. Tausende von Seiten populärwissenschaftlicher (Reise)-Literatur (*Le Magasin pitto-*

resque, *Le Tour du Monde*), von phantastischer Erzählliteratur (z. B. E. A. Poe, *Die Abenteuer des Arthur Gordon Pym*) und vor allem J. Vernes Romane wurden akribisch untersucht, um die Vorlagen für Rimbauds Visions-Elemente ausfindig zu machen. Doch der entscheidende Unterschied gegenüber den Quellen ist damit verschüttet, denn er liegt nicht in den einzelnen Bildelementen, sondern in ihrem Zusammenspiel und in ihrer Funktion innerhalb des gesamten Modells.

Wenn man beispielsweise »Des arcs-en-ciel tendus comme des brides/Sous l'horizon des mers, à de glauques troupeaux!« (V. 47–48) auf naturwissenschaftlich Erklärbares bzw. anderweitig schon Beschriebenes, etwa auf die Brechung des Sonnenlichts durch das Wasser in die Spektralfarben und auf eine Stelle in J. Vernes *20000 Meilen unter dem Meer* zurückführt[45], wo Kapitän Nemo sein Wild in Tiefseewäldern jagt, so reduziert man die spezifische Leistung von Rimbauds Metaphorik, die die Bildbereiche Himmel (Regenbogen, Horizont) Meer und Herdentiere in ein Bild verschmilzt, jeweils auf einen einzigen Aspekt.

Hier zeigt sich, daß bei aller Ähnlichkeit der auftauchenden Beschreibungselemente etwa mit dem ein Jahr vor der Niederschrift des *Bateau ivre* erschienenen *Vingt mille lieues sous les mers* (1870) der ideologische Rahmen, in den diese Elemente eingebettet sind, ein gegensätzlicher ist. Bei J. Verne herrscht in diesem frühen Roman noch ungetrübt und im Einklang mit seiner Epoche der Industrialisierung und des Imperialismus das Gesetz der Aneignung der Welt entsprechend dem von den europäischen Industrienationen des 19. Jh. gern aufgegriffenen biblischen Auftrag, sich die Erde untertan zu machen. (Vgl. unten *Après le Déluge*). Doch während das Unterseebot »Nautilus« als technisches Wunderwerk die Natur und die anderen Menschen beherrscht, den Insassen den möblierten[46] Komfort eines bürgerlichen Salons bietet, die Besatzung durch die Glasscheibe, gut ausgeleuchtet, aus dem bequemen Klubsessel heraus »den Sturm des Unendlichen« betrachtet, und alles Unbekannte mit Hilfe von wissenschaftlicher Rubrizierung auf Bekanntes reduziert, erfüllt es bei Rimbaud eine ganz andere Aufgabe:

Dans cette mythologie de la navigation il n'y a qu'un moyen d'exorciser la nature possessive de l'homme sur le navire, c'est de supprimer l'homme et de laisser le navire seul; alors le bateau cesse d'être boîte, habitat, objet possédé; il devient oeil voyageur, frôleur d'infinis; il produit sans cesse des départs. L'objet véritablement contraire au *Nautilus*, c'est le *Bateau Ivre* de Rimbaud, le bateau qui dit »je« et, libéré de sa concavité, peut faire passer l'homme d'une psychanalyse de la caverne à une poétique véritable de l'exploration.[47]

Im Sinne einer Erforschung des Unbekannten muß man in den Versen »J'ai heurté, savez-vous, d'incroyables Florides / Mêlant aux fleurs des yeux de panthères à peaux / d'homme!«, da es sich ja erklärtermaßen um »Unglaubliches« handelt, offen lassen, ob die unter die Blumen gemischten Augen nun (wirklich) »Panthern mit Menschenhaut« gehören oder Panthern, unter denen sich tatsächlich ein(e) Mensch(enhaut) verbirgt, oder aber ein Indio oder Neger,

auf den der Begriff Panther aufgrund der dunklen Hautfarbe und der Geschicklichkeit bei der Jagd nur metaphorisch angewendet wird. Es geht nicht um wissenschaftliche Präzision [48], sondern um die Entgrenzung seitheriger Erfahrungshorizonte, in die auch und gerade die wissenschaftlichen Erfahrungen eingebunden sind. Die metaphorische Verknüpfung des Gegensätzlichen, die in dem zitierten Bild (V. 46–47) durch auffallende lautliche Parallelismen (3mal /ε/; je 2mal /fl/, /ā/, /p/, /ɔ/:/o/:/æ/:/ø/) gestützt wird, durchzieht in den verschiedenen Variationen die vielen Strophen. Laute, Rhythmen, Farben, Bewegungen (Sanftheit und Wildheit), Zeiten (Tag und Nacht), Orte (Himmel und Meer) – alles wird getreu der Voyance-Theorie in einen einzigen »entregelten« Taumel mitgerissen, für dessen wesentliche Komponenten R. Klopfer die ekstatische Tradition nachgewiesen hat. [49]

Rimbaud läßt den Leser teilhaben an dieser »langen, maßlosen, durchdachten Entregelung der Sinne«, indem er in ihm mit sprachlichen Mitteln ästhetische Reize hervorruft, ihn Sinneswahrnehmungen nachvollziehen und nacherfahren läßt, die von einem »normalen« Menschen nicht so wahrgenommen werden. Das poetische Ich – und mit ihm potentiell der Leser – gerät auf diese Weise »außer sich« (griech: ἔκστασις, Ekstase), setzt die These »Ich ist ein anderer« in die poetische Praxis um. Dieses Ich, das als Personalpronomen sehr häufig in der betonten Form »moi« oder als Possessivpronomen bis auf zwei Strophen in allen, zum Teil mehrfach, präsent ist, erfährt sich in der Auseinandersetzung mit dieser entregelten Welt; das in *Le coeur supplicié* noch im Zentrum stehende Thema der Reinigung von Schuld und Verderbnis als säkularisierter Taufe (V. 19–20) tritt daneben in den Hintergrund. Aus dem Bestreben, die Erfahrung des Ichs als eines anderen von innen her nachvollziehbar zu machen, ist auch die absolute Metapher zu deuten. [50] Baudelaire (und wie weiter oben gezeigt wurde auch J. Verne) steht in seinem mehrfach als Quelle genannten Gedicht *Le Voyage* der Welt distanziert gegenüber, er bleibt als Beobachter in seiner Person von dem Schauspiel im Grunde unberührt, er urteilt darüber. Rimbaud erleidet und genießt die Fahrt; allerdings bleibt auch ihm eine bittere Konfrontation mit der Realität, die seine Entregelung nicht mitmacht, nicht erspart.

Doch das »Dérèglement« betrifft nicht nur die Reiseerlebnisse, sondern gleich den Beginn der Reise. Schon hier zeigt sich, daß sie gar nicht so traditionell ist, wie oft behauptet wird. Jedem Touristen und erst recht jedem Forscher – und als solcher fühlt sich ja der Rimbaud der *Voyant-Briefe* – ist und war schon immer klar, daß sowohl Fahrtrichtung als auch die Art und Qualität des Fortbewegungsmittels von entscheidender Bedeutung für seine Erfahrungen sein werden. Die Feststellung scheint banal, doch wurden wesentliche Züge dieser beiden Faktoren seither bei der Interpretation des Rimbaudschen Gedichts noch wenig beachtet.

Die Vorbilder, die für Rimbauds Gedicht in Frage kommen, etwa St. Mallarmés *Brise marine* (ersch. 1866 in *Parnasse Contemporain*) und besonders Ch. Baudelaires *Le Voyage* [51], fliehen, selbst wenn sie keinen konkreten Anlaß

haben, vor dem »Ennui« ihrer Existenz, weg von Europa in die lockende Ferne exotischer Länder und Träume; allerdings von vorneherein mit der Gewißheit oder zumindest der Ahnung des Scheiterns, der Vergeblichkeit einer solchen Flucht. Eine solche Flucht vor etwas ist zielgerichtet, wenn auch nur negativ – das angesteuerte Ziel entpuppt sich aber als Chimäre:

Notre âme est un trois-mâts cherchant son Icarie;  
 Une voix retentit sur le pont: »Ouvre l'oeil!«  
 Une voix de la hune, ardente et folle, crie:  
 »Amour . . . gloire . . . bonheur!« Enfer! c'est un écueil!

Chaque îlot signalé par l'homme de vigie  
 Est un Eldorado promis par le Destin;  
 L'Imagination qui dresse son orgie  
 Ne trouve qu'un récif aux clartés du matin.

Ô le pauvre amoureux des pays chimériques!  
 Faut-il le mettre aux fers, le jeter à la mer,  
 Ce matelot ivrogne, inventeur d'Amériques  
 Dont le mirage rend le gouffre plus amer?

In den voranstehenden Zeilen aus Baudelaires *Le Voyage* wird in drei Strophen nacheinander dreimal Amerika erwähnt; Amerika, das seit seiner Entdeckung (»Ce matelot ivrogne, inventeur d'Amériques«) sowohl für räuberische Abenteurer (das Eldorado der spanischen Eroberer) als auch für Utopisten und Sozialreformer (das Eldorado aus Voltaires *Candide* und E. Cabets *Voyage en Icarie* [52]) als das Land der unbegrenzten politischen und gesellschaftlichen Möglichkeiten galt. Im späten 19. Jh. wird Amerika aber hauptsächlich zum Land der unbegrenzten industriellen und ökonomischen Möglichkeiten. Daher ist für Rimbauds Schiff Amerika lediglich der Ort einer zwanghaften Unterwerfung unter die Gesetze des Handels und der Nützlichkeit. Das Schiff ist ausdrücklich als Frachtschiff gekennzeichnet und liegt ursprünglich an der Leine, obwohl es flußabwärts gar nicht getreidelt zu werden brauchte. Amerika birgt in sich aber auch schon die Negation der Industriegesellschaft. Die Befreiung von dieser Knechtschaft kommt für das Schiff nicht vom modernen, demokratischen, industrialisierten Amerika, sondern im Gegenteil von den »Wilden«. [53] Rimbaud verfällt auf die »Rothäute« nicht, weil er sich an pittoreske Details aus Chateaubriand oder Cooper erinnerte, sondern weil sie wie er mit dieser modernen Zivilisation und ihrer Händlermentalität im Kampf liegen.

Comme je descendais des Fleuves impassibles,  
 Je ne me sentis plus guidé par les haleurs:  
 Des Peaux-Rouges criards les avaient pris pour cibles,  
 Les ayant cloués nus aux poteaux de couleurs.

J'étais insoucieux de tous les équipages,  
 Porteur de blés flamands ou de cotons anglais.  
 Quand avec mes haleurs ont fini ces tapages,  
 Les Fleuves m'ont laissé descendre où je voulais.



Die am Ende der 2. Strophe in betonter Stellung stehenden Worte »où je voulais« unterstreichen, daß Rimbauds chaotische [54] Ausfahrt auf einen freien Willensentschluß zurückgeht. Der Ausbruch aus der Händlergesellschaft und ihren Zwängen in denjenigen Bereich der Natur, der den Ursprung des Lebens und ihren ungezähmtesten Teil darstellt, das Meer und die Luft, ist geplant und, nachdem Amerika einmal der Rücken gekehrt ist, begeistert richtungslos (V. 20: »dispersant gouvernail et grappin«). [55] Eine solche Ausfahrt hat nichts mit einer solchen aus Resignation und Lebensangst zu tun, wie sie P. Verlaine in *Angoisse* schildert:

Lasse de vivre, ayant peur de mourir, pareille  
Au brick perdu jouet du flux et du reflux  
Mon âme pour d'affreux naufrages appareille.

Rimbaud näher steht die ungestillte Sehnsucht der Reisenden Baudelaires, »qui partent pour partir«. Doch Baudelaire läßt den Leser die Fahrt nicht miterleben, sondern er berichtet aus der Erinnerung, die das Erleben schon beurteilt. Bereits in den ersten beiden Strophen wird die unbegrenzte Welt der Kindheit der enttäuschten Erfahrung gegenübergestellt, daß die Welt doch recht klein (»Ah! que le monde est grand à la clarté des lampes!/Aux yeux du souvenir que le monde est petit!«) und das angeblich unendliche Meer im Vergleich zu unseren Sehnsüchten und Wünschen in Wirklichkeit sehr begrenzt sei (»Berçant notre infini sur le fini des mers.«).

Baudelaire reist von Land zu Land ohne seinen unbestimmten Wunsch nach »unbegrenzter, abwechslungsreicher, unbekannter Lust« (V. 23) oder nach »Ruhe« (V. 32) je zu stillen, im Gegenteil: »– La jouissance ajoute au désir de la force.« (V. 69). Baudelaires desillusionierende Erfahrungen (»le spectacle ennuyeux de l'immortel péché«, V. 85) beziehen sich außerdem vornehmlich auf gesellschaftliche Phänomene (V. 89–108), wie Charakter von Frau und Mann, ihre Beziehungen zueinander, Herrschaft, Gewalt und Religion – und er zieht eine niederschmetternde Bilanz: »Tel est du globe entier l'éternel bulletin.«

Baudelaire leitet diesen Abschnitt (VI) von *Le Voyage* mit dem Halbvers-Ausruf ein: »O cerveaux enfantins!«, was soviel heißt wie, »was erwartet ihr naiven Kindsköpfe auch von euren Reisen für positive Erfahrungen?« Rimbaud hat dagegen nicht von vornherein resigniert, er antwortet direkt auf diesen Pessimismus Baudelaires, wenn er seine kindlich sture, für alle altklugen Ermahnungen der Erwachsenen taube Verbohrtheit betont, die trotzig an ihren Illusionen und Träumen festhält und die Erfahrungen der Älteren nicht als ein für alle Mal gültiges Dogma anerkennt. »Moi, l'autre hiver, plus sourd que les cerveaux d'enfants,/Je courus!« (V. 10–11)

Auch Rimbauds häufige anaphorische Stropheneinsätze (»Je sais«, »J'ai vu« etc.) antworten auf Baudelaires Halbvers-Frage (V. 57) »Dites, qu'avez-vous vu?« [56], die dort schon grundsätzlich negativ beantwortet wird, bevor auch nur das Gesehene auftaucht (V. 60: »Nous nous sommes souvent ennuyés, comme ici.«) Nicht weniger negativ fällt dann Baudelaires Fazit aus:

Amer savoir, celui qu'on tire du voyage!  
 Le monde, monotone et petit, aujourd'hui,  
 Hier, demain, toujours, nous fait voir notre image:  
 Une oasis d'horreur dans un désert d'ennui!

Ganz andere sind dagegen die Erfahrungen Rimbauds. Die vorwiegend pessimistischen ›Quellen‹ und das Ende des *Bateau ivre* legten den Interpreten den Schluß nahe, Rimbauds Ausfahrt sei gescheitert, er sei nicht »im Unbekannten angekommen« [57], obwohl ihnen andererseits der den überwiegenden Teil des Gedichts einnehmende ekstatisch orgiastische Taumel nicht entgehen konnte und auch nicht entging. Sieht man vorläufig einmal von den letzten Strophen ab, so stützt sich der Eindruck des Scheiterns auf verschiedene Kennzeichnungen, die den üblichen Vorstellungen von einem gebrauchstüchtigen Schiff widersprechen. Das beginnt schon damit, daß das Schiff »leichter als ein Korken auf den Wogen tanzt« (V. 14), vom »grünen Wasser durchdrungen« wird (V. 18) und »Steuerruder und Anker« (V. 10) verliert. Vollends deutlich wird dies in der Strophe XVIII (V. 69–72)

Or moi, bateau perdu sous les cheveux des anses,  
 Jeté par l'ouragan dans l'éther sans oiseau,  
 Moi dont les Monitors et les voiliers des Hanses  
 N'auraient pas repêché la carcasse ivre d'eau;

Deutet man diese Zeilen als Scheitern, so übernimmt man stillschweigend die Wertkriterien der Kommandanten der »Monitors« genannten amerikanischen Kriegsschiffe und der Handelsherren der Hanse, die für die »carcasse ivre d'eau« tatsächlich wohl keinen Pfennig mehr gegeben hätten. [58] Aber mit »Monitors« und »Hanse« werden metonymisch Begriffe vom Anfang des Gedichts aufgenommen, wo das Schiff ja gerade der modernen Welt der Industrie und des Handels zu entkommen sucht; dieses Ziel wird also durchaus im Sinne Rimbauds erreicht. Außerdem wird mit »ivre d'eau« die Überschrift zitiert; hier erscheint (abgesehen von der Verbform in V. 91) das einzige Mal innerhalb des Gedichts das Wort »ivre«, das als »ekstatische Trunkenheit« ebenso wie »fou« (V. 78; »planche folle«) von Rimbaud eindeutig positiv bewertet wird. Das zeigt sich vor allem daran, welche Möglichkeiten dem Schiff aufgrund dieses seines in der Welt des bürgerlichen Nützlichkeitsdenkens »unbrauchbaren« Zustandes eröffnet werden: das Schiff kann nun, da es von allem unnötigen Ballast befreit ist, zu dem nach Rimbaud offensichtlich nicht nur die Ladung, sondern auch die Aufbauten und die äußere Schale gehört, sogar fliegen! Nimmt man ›(sich) aufbauen‹ und ›äußere Schale‹ metaphorisch und sieht den Vorgang innerhalb von Rimbauds Programm der Ich-Findung durch Entregelung, so wird klar, daß die Reduktion auf die bloße »carcasse«, d. h. auf das wesentliche, alles zusammenhaltende Gerüst, eher eine positive denn eine negative Entwicklung kennzeichnet. Auch das Schiff als »carcasse« ist wieder ein Beispiel dafür, wie Rimbaud das gängige Bild der Wirklichkeit und die damit verbundenen gängigen Bewertungskriterien durch

seine Um-Schreibung in Frage stellt. Der Leser muß allerdings bereit sein, diesen Prozeß mitzuvollziehen.

Auch die ›Flugfähigkeit‹ des dermaßen ›geleichterten‹, aufs Wesentliche (nicht wesentlich im Sinne einer Brauchbarkeit zum Gütertransport, sondern auf das, was das Schiff ›im Innersten zusammenhält‹) reduzierten Schiffs ist in den Augen Rimbauds ein Fortschritt[59], ohne daß deswegen die alltagsprachliche negative Bedeutung völlig verloren ginge. Sie wird nur für die Dauer der Möglichkeit eines Erfolgs des drunkenen Schiffs ausgesetzt. Das Schiff wird vom Sturm in den höchsten »vogellosen Äther hinaufgeschleudert« (V. 70), »frei« (V. 73), wie es ist, »dringt es in den Himmel« (V. 74), »durchmißt ewig die unbewegliche Bläue« (V. 83), und die »Sterneninseln stehen ihm offen« (V. 85–86). Ein höherer Aufschwung (man denke nur an das nicht lange zuvor verfaßte *Accroupissements!*), eine gelungenere Ekstase läßt sich kaum denken. Und dennoch endet die weite, über zwanzig Strophen gespannte Vision mit einer Frage:

– Est-ce en ces nuits sans fond que tu dors et t'exiles,  
Million d'oiseaux d'or, ô future vigneur? –

Rimbaud, der moderne Märchenheld auf der Suche nach dem Glück des goldenen Vogels, vermutet zwar, auf dem richtigen Weg zu sein, er ist sich aber seiner Sache nicht ganz sicher; die ersehnte »Kraft« ist bewußtseinsmäßig (»tu dors«), räumlich (»t'exiles«) und zeitlich (»future«) noch im Dunkel (»en ces nuits sans fond«). Gegenüber dem *Voyant-Brief* an P. Demeny ist Rimbaud schon vorsichtiger geworden. Er ging dort vom hypothetischen Conditionnel (Z. 198–202: »il donnerait plus – que la formule de sa pensée, que la notation de sa marche au Progrès! Enormité devenant norme, absorbée par tous, il serait vraiment un multiplicateur de progrès!«) zur Sicherheit des Futurs über: »La Poesie ne rythmera plus l'action; elle sera en avant. (Z. 208–209). Die Erfahrungen als *Bateau ivre* sind zwar vielversprechend, sie haben den Blick und den Weg zur weitest möglichen Entgrenzung gezeigt, doch ob er zum Ziel gelangt, ist von seiner zukünftigen Kraft abhängig, diese neu erschlossenen Horizonte nicht nur poetisch zu erreichen.

Er bekommt es allerdings kurz vor dem Höhepunkt seiner Ekstase mit der Angst zu tun. Mitten in die oben zitierten Verse des höchsten Aufschwungs hinein platzt die Mitteilung, daß er »zitterte« (V. 81) und »sich nach den alten Brüstungen Europas sehne« (V. 84). Ein Schwindelgefühl ergreift ihn, nach so vielen Abenteuern und Entgrenzungen sucht er Halt und Geborgenheit hinter einem »Parapet« (urspr. die ›Brustwehr‹), einer Schutzvorrichtung und Abgrenzung vor einem Abgrund, Wasser oder sonstigen Gefahren. Es ist die Angst davor, in die Strudel des alles mitreißenden Liebesrausches (V. 81–82) hineingerissen zu werden und völlig die Kontrolle über sich zu verlieren, d.h. eine Angst davor, den geringen Halt, die wenigen Sicherheiten auch noch aufzugeben.[60]

Wäre nicht die zumindest leichte Zweifel ausdrückende Frage in V. 87–88, so

erschiene der pessimistische Schluß nach dem begeisterten Taumel der Erfahrungen überraschend und widersinnig. Daß die Spannungen zwischen der Vision und ihrer Bewältigung in der Auseinandersetzung mit der Realität kaum auszuhalten sein dürften, war allerdings schon dem Verfasser des Briefes vom 15. Mai 1871 klar. »Il arrive à l'inconnu, et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues! Qu'il crève dans son bondissement par les choses inouïes et innomables: viendront d'autres horribles travailleurs; ils commenceront par les horizons où l'autre s'est affaissé!« (Z. 111–117).

Die Isotopie des Schmerzhafte beherrscht die drittletzte Strophe (»pleuré«, »navrant«, »atroce«, »amer«, »âcre«). Nicht nur das üblicherweise Traum zerstörende und desillusionierende Morgenlicht, nein jegliche Art von Licht, auch der romantische Mond und erst recht die Sonne, zeigen ihn als den an der Wirklichkeit Leidenden, als den »grand Criminel«, »grand malade«, den die »beißende Sehnsucht« nach Erweiterung der Erkenntnis und Sprengung der bürgerlichen Lebensform für ein solches Leben lähmt (»torpeurs enivrantes«) und untauglich gemacht hat. Diese Unmöglichkeit einer Wiedereinordnung in das »normale« Leben, die Enttäuschung darüber, daß die Realität mit der Vision nicht Schritt hält, wie er es noch in seiner Begeisterung über die Kommune geglaubt hatte, steht am Schluß des Gedichts als Begründung sowohl des Auflösungswunsches (»Ô que ma quille éclate! Ô que j'aile à la mer!«) als auch der etwas weniger weiten Regression in die Kindheit. Dies entspricht der schon mehrfach beobachteten Technik Rimbauds, sich das Wichtigste bis ganz zum Schluß aufzubewahren und damit alles Vorhergehende nochmals in einem anderen Licht erscheinen zu lassen.

Rimbaud ist nicht enttäuscht von seinen Erfahrungen als Seher, sondern von der Tatsache, daß die Wirklichkeit außer ihm davon überhaupt nicht berührt wird. Daher sehnt er sich nach seiner traurigen (»noir«, »froide«, »tristesse«) Kindheit zurück, wo er noch »festen Boden unter den Füßen« hatte, das grenzenlose Wasser erst eine überschaubare, harmlose Pfütze war, die aber dennoch zarte Hoffnungen (»bateau frêle«, »papillon de mai«) auf den Frühling der Menschheit (vgl. *Chant de guerre parisien*) weckte:

Si je désire une eau d'Europe, c'est la flache  
Noire et froide où vers le crépuscule embaumé  
Un enfant accroupi plein de tristesses, lâche  
Un bateau frêle comme un papillon de mai.

Die letzte Strophe nennt nun die Gründe für Rimbauds Ermatten, die den vollen Erfolg seiner Voyance-Erfahrung in Frage stellen. Das Ich hat sich im entregelten Kontakt mit der Natur zwar verändert, nicht aber seine soziale Umgebung. Das, wovor das Ich-Schiff zu Beginn des *Bateau ivre* floh, ist immer noch vorhanden, nur daß sich das Ich inzwischen, d. h. nach diesen Erfahrungen, nicht mehr in eine solche Wirklichkeit einzuordnen vermag (»Je ne puis plus [...]«). Das Schiff ist unbrauchbar als Frachtschiff (der Begriff »porteur de cotons« wird wörtlich aus der 2. Strophe wieder aufgenommen), d. h. unbrauch-

bar für eine im Sinne der Gesellschaft nützliche Tätigkeit, noch sieht es sich imstande, sich unter die »stolzen Handels- und Kriegs-Flaggen« (bzw. -Schiffe), als Metonymien für die wirtschaftliche und staatliche Macht des Staates, zu mischen. Am aller unerträglichsten ist ihm allerdings der Anblick der »pontons«; bzw. genauer: der Blick der Pontons (auf ihn) ist ihm schrecklich.

Das Wort »pontons« als letztes Wort eines von der Isotopie der Meerfahrt beherrschten Gedichtes mit dem Titel *Bateau ivre* hat ein ganz besonderes Gewicht. Ponton bedeutet im Französischen nicht nur einen schwimmenden Kasten, der als Träger etwa einer Brücke dient, sondern auch das abgewrackte Schiff. [61] Ponton wäre also als Kontrast zum trunkenen Schiff zu sehen: hier ein Schiff, das sich den ökonomischen und gesellschaftlichen Zwängen entwindet und sich rauschhaft bis zur Auflösung selbst erfährt und verwirklicht, dort das in der Sklaverei der Nützlichkeit verbrauchte, heruntergekommene Schiff, das weiterhin angebunden traurig am Ufer zerfällt. Eine solche letzte deprimierende Zukunftsaussicht allein schon würde den Wunsch des trunkenen Schiffs rechtfertigen, den Untergang auf dem Höhepunkt der Ekstase (»Ô que ma quille éclate! Ô que j'aïlle à la mer!«) einem langsamen deprimierenden Sterben vorzuziehen.

Doch ist damit die Bedeutung von »pontons« noch nicht erschöpft. Das von Rimbaud so verabscheute bürgerliche Nützlichkeitsdenken vergißt selbst die abgewrackten Schiffe nicht und weiß sie noch einem Zweck zuzuführen. Pontons dienen zur Zeit Rimbauds als Lagerräume, Kasernen und Gefängnisse. Diese letzte Bedeutung des Wortes ist im Spätsommer 1871 die aktuellste. [62] Da die Gefängnisse die Massen von Kommunarden nicht aufnehmen konnten, wurden ca. 20000 unter den unwürdigsten Bedingungen auf den Pontons festgehalten, wo sie zum Teil mehrere Monate auf ihren Prozeß warten mußten. Diese Prozesse begannen im August/September, d. h. in der Zeit, in der vermutlich das *Bateau ivre* entstand, und zu diesem Zweck wurden die Gefangenen wieder in Gruppen nach Paris bzw. Versailles transportiert.

»Les yeux horribles des pontons« kann auch als Metonymie gelesen werden; es sind die schrecklichen Augen der Gefangenen, die auf den Pontons schmachten. Eindrücklicher konnte die Niederlage der utopischen Zukunftshoffnungen, in denen sich für Rimbaud persönliche Freiheit und Erfüllung mit der Hoffnung auf eine utopische Zukunft für die gesamte Menschheit und ganz konkret mit der Verwirklichung der Utopie in der Kommune verband, kaum innerhalb der Schiffs-Isotopie zusammengefaßt werden: Am Ende der Rimbaudschen Erfahrungen stehen nicht die Aufschwünge des trunkenen Schiffs in den Äther, sondern die an Frankreichs Atlantikküste verankerten schwimmenden Gefängnisse. *Le Bateau ivre* gestaltet damit schon am Beginn seiner dichterischen Laufbahn diejenige Erfahrung, die Rimbaud später in *Conte* und in der *Saison en enfer* niedergelegt hat und die ihn schließlich dazu bewog, das Dichten aufzugeben: die Diskrepanz zwischen der stürmischen Befreiung des Ich in den poetischen Revolutionen und dem Schneckentempo wenn nicht gar dem Krebsgang der Gesellschaft, in der dieses Ich nun einmal notgedrungen leben muß.

Trotzdem darf man nicht übersehen, mit welcher Begeisterung Rimbaud den Leser in die Erfahrungen des Schiffes durch die Metaphorik einzubeziehen versucht, wie er ihn in die Voyance initiiert. Auch ist Rimbauds Schluß weit entfernt von Baudelaires Ennui und Spleen, der resigniert den Tod sucht, außerhalb dieser Welt, »sei es nun in der Hölle oder im Himmel« trotzig nach dem »Neuen« sucht – »aber mit dem Bewußtsein der Unmöglichkeit, es zu erreichen.« [63]

Ô Mort, vieux capitaine, il est temps! levons l'ancre!  
Ce pays nous ennuie, ô Mort! Appareillons!  
Si le ciel et la mer sont noirs comme de l'encre,  
Nos coeurs que tu connais sont remplis de rayons!

Verse-nous ton poison pour qu'il nous reconforte!  
Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,  
Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe?  
Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau!

(Baudelaire, *Le Voyage*, V. 137–144)

Rimbauds *Bateau ivre* hat sozusagen mehrere mögliche Schlüsse, die sich aber jeweils als nur vorläufig herausstellen. Im Kontrast zu ihnen tritt die Bedeutung des tatsächlichen Schlusses erst richtig hervor. Das Gedicht endet nicht mit der XXII. Strophe, auf dem Zenit der Erfahrungskurve mit der Frage nach der »future vigueur«; doch auch der entgegengesetzte Wunsch nach Untergang und Auflösung im Meer am Ende der XXIII. Strophe ist nicht Rimbauds »letztes Wort«, wie die meisten der *Bateau ivre*-Interpretationen vermuten lassen könnten; noch verabschiedet sich Rimbaud mit dem Wunsch einer Regression in die Kindheit (Strophe XXIV) – Rimbaud endet mit dem Bild der ihm unerträglichen Wirklichkeit, sein »letztes Wort« sind die Pontons. Er flüchtet sich weder in die Höhe (XXII) noch in die Tiefe (XXIII) noch in die Vergangenheit (XXIV), sondern er stellt sich der Gegenwart und Zukunft, der »réalité rugueuse à étreindre« (*Une Saison en enfer*).

Daß der Anblick der Pontons Rimbaud nicht zur Resignation, sondern im Gegenteil zu vehementen Wutausbrüchen und Racheschwüren treibt, davon legt das titellose Gedicht *Qu'est-ce pour nous, mon coeur* . . . Zeugnis ab, das man in Form und Ton als Fortsetzung des *Bateau ivre* lesen könnte. [64]

Das Gedicht ist ein einziger Aufschrei der Wut und der Rache gegen die Mächtigen (»Industriels, princes, sénats,/Périssez! puissance, justice, histoire, à bas!« V. 6–7), in deren vereinigter Phalanx ohne Unterschied auch die Republik und das Volk mitmarschieren (»Ah! passez,/Républiques de ce monde! Des empereurs,/Des régiments, des colons, des peuples, assez!« V. 10–12), die in den Gedichten gegen die Herrschaft Napoleons III. vom Frühjahr 1870 noch als die Träger der hoffnungsvollen Zukunft erschienen. Das Schicksal der Kommune, besonders das gnadenlose Abschachten der Kommunarden während der »semaine sanglante« [65] hat Rimbaud jedoch eines anderen belehrt.

Die ganze Welt, Europa, Amerika, Asien (V. 17) hat sich gegen die »Brüder«

(V. 14, 21), die »romantischen Freunde« (V. 15) verschworen, gegen diejenigen, die wie er (der Zusammenhang wurde schon im ersten *Voyant-Brief* vom 13. Mai 1871 hergestellt) jeglichen Dienst in dieser Gesellschaft aufkündigen (»Jamais nous ne travaillerons, ô flots de feux! V. 16) und sich mit den Unterdrückten dieser Welt im Kampf solidarisieren, für die metonymisch die Negerklaven (»Noirs inconnus«, V. 22) stehen.

Alles muß in die Luft gesprengt werden. Das Chaos von Ausrufen, rhythmischen Zäsuren, Gedankenstrichen, Aufreihungen (V. 6, 7, 11–12), Verdopplungen (V. 8: »Le sang! le sang!«; V. 22: »si nous allons! allons! allons!«, V. 25) gestaltet kookkurrent einen Kampf von kosmischen Ausmaßen, wie er wieder in *Barbare* begegnen wird.

\* \* \*

Trotz der großen Kühnheit der Metaphorik werden die seither genannten Gedichte aus der Zeit während und nach den *Voyant-Briefen* nicht zu den »dunklen« Texten Rimbauds gerechnet. Daß sowohl die Karikaturen und Parodien als auch die »alternativen« poetischen Modelle als einigermaßen »verständlich« gelten, verdanken sie der Tatsache, daß sie eine erkennbare, dominante, vornehmlich metonymisch entfaltete semantische Struktur aufweisen; d. h., sie behandeln ein Thema, eine Geschichte, die nicht allzu weit von gewohnten Wirklichkeitsmodellen entfernt sind. Selbst wenn in *Le Bateau ivre* einzelne Elemente der Reise-Erfahrungen kühn metaphorisch entgrenzt werden, so bleibt doch der große Zusammenhang, das Gerüst des poetischen Modells, das Thema der Schiffsreise, deutlich erkennbar. Die »dunklen« Texte dagegen drängen die primäre semantische Struktur zugunsten der Sekundärstrukturen in den Hintergrund, wobei die traditionellen Sekundärstrukturen, die traditionellen Strophen- und Reimformen, von den *Derniers Vers* bis zu den *Illuminations* sukzessive aufgegeben werden, um einer neuen, freien Valorisierung von Parallelismen aller Art Platz zu machen. Gleichzeitig wird in ihnen die semantische Struktur in ein kaleidoskopartiges Gebilde zersplittert, dessen Sinnkonstitution anhand der Bildelemente und der sie ergänzenden Sekundärstrukturen vom Leser selbst geleistet werden muß.

Wir hatten weiter oben darauf hingewiesen, daß die kühne Metaphorik (und ähnlich die Neologismen) von der Parodie zum alternativen poetischen Modell ihre Funktion vom primär destruktiv Lächerlich-Machen zum Kreativen, zur Eröffnung neuer Sinnhorizonte verschiebt. Die zum Lachen reizende Überdehnung der Bildspanne (Lilien als »Ekstase-Klistiere«, Blumen als »Stühle«), die die Arbeit der analogiestiftenden Imagination schon gleich durch den markierten Unernst blockiert, wird auf ein Maß zurückgenommen, das den Leser zum ernsthaften Bemühen anregt, im Gefolge der dichterischen *Voyance* umzudenken, selber *Voyant* zu werden.

Die Karikaturen und Parodien standen auf der Basis einer klaren, in den Augen Rimbauds »wahreren« Wirklichkeitssicht; die Entgrenzung auf noch

unbekannte Horizonte bringt dagegen notwendig auch eine Öffnung des ideologischen Rahmens mit sich. Diese Öffnung fällt biographisch mit der Zeit zusammen, in der durch die Niederlage der Commune der aktuelle Kampf gegen bestimmte politisch-ideologische Positionen (wie er in den Karikaturen und den Parodien auch zum Ausdruck kommt) Rimbaud ohnehin hoffnungslos erschien, so daß ihn dies noch zusätzlich motivierte, sich der utopischen Aufgabe zu widmen, Vorhut der Menschheit zu sein.

Schon *Le Bateau ivre* zeigt, daß die »Objektivität« zukünftiger poetischer Modelle nicht darin bestehen kann, daß etwa die Objektwelt ungefiltert, an den verschiedenen Stufen der Hierarchie semantischer Modelle vorbei auf den Dichter eindringen und von ihm ebenso ungefiltert gestaltet werden könnte. Wenn es sich »lediglich« um eine Entgrenzung der seitherigen Wirklichkeitsmodelle, um eine Neukombination ihrer Elemente handelt, kann er aufgrund der dadurch angeregten veränderten Weltsicht seinem Ziel einer »objektiven« Poesie bestenfalls relativ näher kommen.

Dies gilt besonders dann, wenn die eingesetzten Mittel wie beim metaphorschen Prozeß vornehmlich semantisch sind, d. h. wenn die Worte noch nicht unter Hintansetzung der festgelegten Wortbedeutung emotiv »von Seele zu Seele« sprechen, wie sich das Rimbaud »musikalisch« über die Sekundärstrukturen vermittelt für die neue Sprache erträumt.

Dies zu erreichen, wird Rimbaud in den sogenannten *Derniers Vers* versuchen. Diese eher volksliedhaften, noch metrisch, wenn auch sehr frei, mit Reimen und Assonanzen gebundenen Texte, stammen vornehmlich aus dem Frühjahr und Sommer 1872. Sie werden ein Jahr später in *Une saison en enfer* der Kritik unterzogen und als »Wortalchimie« eingestuft. Die *Derniers Vers* und die vermutlich etwas später entstandenen *Illuminations* zeigen zwei verschiedene Möglichkeiten der Weiterentwicklung des mit dem Sommer 1871 erreichten poetischen Standes auf: Während die *Illuminations* in Erkenntnis des modellhaften Charakters jeglicher Wirklichkeitserfassung den mit der Parodie beschrittenen Weg zum frei sekundär genutzten und semantisch komplexen poetischen Modell konsequent weitergehen, streben die *Derniers Vers* nach einer Poesie, die, auf die Probleme des eigenen Selbst zurückgeworfen, Seelenzustände mit Hilfe raffiniert musikalischer Technik ohne markierten Bezug auf ein Vorgänger-Modell zu gestalten versucht.

### 3.5. Die »Wortalchimie« der *Derniers Vers*

Ab Frühjahr 1872 bis zum Sommer 1873, dem Augenblick der Generalabrechnung von *Une Saison en enfer*, schrieb Rimbaud eine Reihe von Gedichten, die von den Herausgebern traditionell unter dem Titel *Derniers Vers* [1] zusammengefaßt werden. Die meisten von ihnen heben sich von den früheren deutlich ab durch ihren volksliedhaften Ton, den fast ausschließlichen Gebrauch des Im-



pair, eine allgemein freiere Metrik, das Schwanken zwischen Reim und Assoziation und ihre vorwiegend ichbezogene Thematik. Da sich der Entstehungszeitraum in etwa mit der Zeit der engen Beziehung zu Verlaine deckt, bildet die Frage des gegenseitigen Einflusses ein beliebtes Thema der Rimbaud-Forschung. [2]

Im Zusammenhang der vorliegenden Arbeit interessiert zunächst unabhängig von der Einflußfrage der Stellenwert dieser Art von Dichtung innerhalb von Rimbauds poetischer Entwicklung. Das Auftauchen dieser melancholischen, (pseudo-)naiven, schlichten Versmusik ist nämlich einigermaßen überraschend, wenn man sich den seitherigen Weg Rimbauds vergegenwärtigt und den Punkt, an dem er vor seiner Fahrt nach Paris angekommen war.

Bis dahin zeigten Rimbauds Gedichte eine aggressive Auseinandersetzung mit den politischen, religiösen, moralischen und ästhetischen Problemen seiner Zeit, und sein Bemühen ging entsprechend der Theorie der *Voyant-Briefe* auf eine adäquate poetische Umsetzung, sprich: eine »wahrere«, »richtigere« Darstellung mittels der Destruktion gängiger Wirklichkeitsmodelle und auf die ekstatische Erweiterung seines Blicks auf die Wirklichkeit. Die Gedichte, in denen er eigene Gefühle oder persönliche Erlebnisse gestaltete (*Sensation*, *Roman*, *Rêvé pour l'hiver*, *Ma Bohème* etc.) waren insgesamt in der Minderzahl und von eher anekdotischem Charakter. Bei alledem blieb die Dominanz der semantischen Sprachebene unangefochten, während nun in den *Derniers Vers* der musikalische Charakter der Dichtung in den Vordergrund rückt und damit die emotive Sprachfunktion.

Dieser Rückzug aus der politisch-sozialen Realität auf das Ich ist wohl zum Teil, wie schon weiter oben angedeutet, biographisch motiviert. Man braucht nur die beiden ersten Texte der Abteilung *Vers nouveaux et chansons* (A. Adams Neubetitelung der *Derniers Vers*) zu vergleichen, so scheinen die Gründe für die Themen- und Stiländerung offenzuliegen. Die aggressiven Haßausbrüche gegen die politischen Machthaber, die den Traum von einer zukünftigen harmonisch versöhnten, herrschaftsfreien Gesellschaft in einem Blutbad erstickten (»*Qu'est-ce pour nous, mon coeur . . .*«) werden abgelöst von einem weinenden, seinen Kummer ertränkenden Rimbaud (*Larme*), der inzwischen nicht nur die Niederlage der Kommune zu verkraften hat, sondern auch seine persönliche Niederlage als debütierender Dichter in Paris. Nicht genug, daß der große politisch-gesellschaftliche Durchbruch gescheitert ist, auch sein persönlicher, ganz privater Ausbruch und Aufbruch zu einer neuen Art zu lieben und zu dichten, der ihn, wäre er gelungen, über den politischen Verlust wohl mindestens teilweise hätte trösten können, wird ihm von der bis auf Verlaine von der Radikalität seiner Ansichten und seines »entregelten« Tuns abgestoßen Dichterschaft unmöglich gemacht. Der Flucht der beiden nach Brüssel und London, den damals üblichen Städten französischer Emigration, liegen die genannten politischen und persönlichen Gründe gleichermaßen zugrunde.

Doch läßt ein solcher biographischer Erklärungsversuch zwei wesentliche Faktoren unberücksichtigt. Die Dichtungsart der *Derniers Vers* liegt durchaus

auch auf der programmatischen Linie der Selbstausslotung und der ›Seelensprache‹ in den *Voyant-Briefen*, die ja noch vor dem Ende der Commune und vor Rimbauds Parisaufenthalt von 1871/72 verfaßt wurden, so daß die persönliche Situation wohl lediglich eine Dominanzverschiebung begünstigt hat. Ähnliches gilt für die Tatsache, daß Rimbaud nicht der einzige Dichter des späteren 19. Jh.s in Frankreich ist, der (zeitweilig) die Zukunft der Poesie in der Musikalisierung und im Zurückdrängen der semantischen Sprachanteile sucht.

Das Bestreben, die referentielle Sprachfunktion weitestgehend auszuschalten, die Dichtung von vorgeprägten, ideologisch kompromittierten semantischen Strukturen (dem ›Inhalt‹) zu emanzipieren und mit Hilfe der Sekundärstrukturen zu ›Musik‹ werden zu lassen, läßt sich bei Verlaine und besonders ausgeprägt bei Mallarmé beobachten. Solche Dichtung sieht ihr Ziel darin, mit Hilfe von »Objekten« Seelenzustände (»états d'âme«) zu »suggerieren« bzw. zu »evozieren« [3] und nicht darin, sich mit bestehenden Wirklichkeitsmodellen auseinanderzusetzen.

Fest steht jedenfalls, daß Rimbaud diesen Rückzug ins Private, ins Liedhafte und in die »Halluzination« in *Alchimie du verbe* als einen zum Wahnsinn führenden Irrweg eingestuft hat, an dessen Ende er sich (in *Adieu*, dem Schlußabschnitt von *Une Saison en enfer*) auf den ›Boden der Tatsachen‹ zurückgeholt sieht und sich vornimmt, den Kampf mit der »rauen Wirklichkeit« aufzunehmen.

Für die folgenden Interpretationen wurden Stücke ausgewählt, die von Rimbaud in den Abschnitt *Délires II, Alchimie du verbe* von *Une Saison en enfer* aufgenommen wurden. Daß er sie im einzigen von ihm selbst veröffentlichten Werk publiziert hat, bezeugt bei aller Kritik seine Wertschätzung und ihre Repräsentativität. Bis auf *Larme*, das in der ursprünglichen Fassung etwas expliziter ist, werden jeweils die Fassungen der *Saison* zugrundegelegt, da sie die typischen Merkmale dieser als »Alchimie du verbe« bewerteten Dichtung deutlicher hervortreten lassen.

### *Larme*

*Larme* wird in einer titellosen, leicht veränderten Fassung von Rimbaud an die Spitze derjenigen Gedichte gestellt, die er als Beispiele seiner *Alchimie du verbe* anführt. Kennzeichen dieser »Wort-Alchimie« ist zunächst einmal eine auffällige Störung des semantisch-referentiellen Zusammenhangs. Der Streit der Kommentatoren, ob er das Gedicht nun in Roche, dem Gut seiner Mutter in der Nähe von Charleville, oder in Paris geschrieben hat und ob er mit der »Oise« wirklich die Oise meinen kann, wo sie doch gar nicht dort fließt, läßt vermuten, daß das Gedicht zwar etwas mit den beiden Bereichen Stadt-Land (Paris-Ardennen) zu tun hat, daß es sich aber nicht hinlänglich im Hinblick auf Biographisch-Anekdotisches deuten läßt.

*Larme*

Loin des oiseaux, des troupeaux, des villageoises,  
 Je buvais, accroupi dans quelque bruyère  
 Entourée de tendres bois de noisetiers,  
 Par un brouillard d'après-midi tiède et vert.

Que pouvais-je boire dans cette jeune Oise,  
 Ormeaux sans voix, gazon sans fleurs, ciel couvert.  
 Que tirais-je à la gourde de colocase?  
 Quelque liqueur d'or, fade et qui fait suer.

Tel, j'eusse été mauvaise enseigna d'auberge.  
 Puis l'orage changea le ciel, jusqu'au soir.  
 Ce furent des pays noirs, des lacs, des perches,  
 Des colonnades sous la nuit bleue, des gares.

L'eau des bois se perdait sur des sables vierges,  
 Le vent, du ciel, jetait des glaçons aux mares . . .  
 Or! tel qu'un pêcheur d'or ou de coquillages,  
 Dire que je n'ai pas eu souci de boire!

Der beherrschende Bildbereich des Gedichts ist der des Trinkens und der Flüssigkeiten, womit sich *Larme* in das dominante Thema des Hungers und des Durstes in den *Derniers Vers* einfügt. »Boire« bildet die erste Verbform (V. 2) und ist das ›letzte Wort‹ Rimbauds (V. 16); außerdem taucht es in V. 5 und V. 7 (B und *Saison*; in dem Manuskript Forain jedoch synonym »Que tirais-je à la gourde?«) wieder auf. ›Trinken‹ hat im Deutschen wie im Französischen zwei Bedeutungsbereiche: trinken (1), um den Durst zu löschen, und trinken (2), um einen metaphorischen Durst nach Zufriedenheit, Glück, Geborgenheit mit Hilfe von Alkohol zu löschen bzw. um einen Kummer zu ›ertränken‹. Transitiv wird das Verb in beiden Bedeutungen gebraucht, ohne Ergänzung jedoch nur in der zweiten: »Prendre des boissons alcoolisées avec excès.«[4] Rimbaud nützt diese Doppeldeutigkeit des Wortes aus; bis auf das auch rhythmisch isolierte und damit in seinem absoluten Gebrauch bestätigte »Je buvais« (V. 2) ist die Bedeutung nicht unmittelbar klar, und selbst diese Bedeutung (als trinken 2) wird durch die Umgebung und das nachgestellte »Que pouvais-je boire« gleich wieder in Frage gestellt. Eine Entscheidung darüber, um welche Art von Trinken es sich handelt, wird erst durch eine genauere Bestimmung der Art des Getränkes möglich sein.

Durch die syntaktisch parallele, anaphorische Zusammenfügung der Verse 5 und 7, die zudem noch durch einen Reim gestützt wird, entsteht eine semantische Äquivalenz zwischen der »jeune Oise« und der »gourde de colocase«. Das Äquivalenzprinzip unterstützt hier jedoch nur einen metaphorischen Prozeß, der durch das Demonstrativpronomen eingeleitet wurde: »Diese [spezielle Art von] junge[r] Oise« behält aber außer ihrer semantischen Zuordnung zur »gourde de colocase« wie immer im metaphorischen Prozeß die ursprüngliche ›eigentliche‹ Bedeutung mindestens latent bei: »Junge Oise« bedeutet nun auf jeden Fall sowohl ›eigentlich‹ als auch als Metonymie (ob Rimbaud nun die Etymolo-

gie des Flußnamen Oise kannte oder nicht) frisches, natürliches, in unmittelbarer Nähe der Quelle sprudelndes Wasser. [5] Außerdem assoziiert man auf Grund der lautlichen Ähnlichkeit noch Oase (frz. oasis) als Inbegriff lebensretenden, durstlöschenden (vgl. trinken 1) Wassers. Der Begriff, mit dem die »junge Oise« nun durch das Äquivalenzprinzip indirekt und durch den Hinweis auf eine metaphorische Bedeutung (»cette Oise«) direkt semantisch verbunden ist (»la gourde de colocase«) gibt immer noch keine eindeutige Auskunft über den Inhalt.

»Gourde«, heute meist in der Bedeutung von »Reise- oder Feldflasche«, ist ursprünglich die getrocknete, als Trinkgefäß verwendete Schale des Flaschenkürbis (frz. courge calebasse; das Wort »calebasse« allein wird in ähnlicher Bedeutung verwendet). Um diesen primitiven, an Naturvölker erinnernden Charakter des Gefäßes zu unterstreichen, verbindet Rimbaud es – vielleicht in Erinnerung an »calebasse« – mit der tropischen Colocasie. Für Rimbaud ist es nun gleichgültig, ob man aus dieser Frucht ein Gefäß herstellen oder eine farbliche Ähnlichkeit entdecken kann oder nicht [6], wichtig ist die lautliche (Reim) und semantische Äquivalenz mit »jeune Oise«, die auf ein einfaches, natürliches primitives Getränk, aus bestem frischen Quellwasser schließen läßt.

Tatsächlich aber enthält sowohl die »jeune Oise« als auch die »gourde de colocase« etwas ganz anderes: »Quelque liqueur d'or, fade et qui fait suer.« (V. 8). Das widerspricht allen vorher im Gedicht aufgebauten Erwartungen. Wiederum ist es gleichgültig, ob es sich um Absinth (grün) oder Bier (gelb) oder sonst ein alkoholisches Getränk handelt, wesentlich ist, daß die Antwort auf die in V. 5 und 7 gestellten Fragen in Opposition zu den an die Art der Frage geknüpften Erwartungen steht: das Getränk löscht keinen Durst, ja es hat die gegenteilige Wirkung (»fait suer«); es ist nicht erfrischend, sondern fade und nicht klar, sondern farbig. Daß es sich jedoch nicht um die eigentliche Bedeutung »Danziger Goldwasser« (»quelque liqueur d'or«) und auch nicht nur um eine Farbmetapher handelt, zeigt die Wiederaufnahme des Wortes »or« in V. 15 (Fassung der *Saison*: V. 13).

Dort wird »or« (»Gold«) durch das homonyme »or« (»nun«) besonders betont und in unmittelbarer Verbindung mit Trinken gebraucht:

Or! tel qu'un pêcheur d'or ou de coquillages,  
Dire que je n'ai pas eu souci de boire!

oder in der Fassung der *Saison* noch kürzer und hermetischer:

Pleurant, je voyais de l'or – et ne pus boire. –

Im Französischen gibt es zwar nicht den zum Bildbereich »boire« passenden Ausdruck »Golddrausch« (»la ruée vers l'or«), dafür aber den Golddurst (»soif de l'or«). Die Verse lassen sich also folgendermaßen lesen: vor lauter Durst nach Gold bzw. Muscheln (metonymisch für Perlen), d. h. nach Reichtum und Erfolg in einer von der Macht des Goldes beherrschten Welt, kümmerte er sich nicht um die Befriedigung der primitivsten, einfachsten und natürlichsten Bedürfnis-

se. Die Situation wird noch dadurch paradoxer als sich die »pêcheurs« ja im flüssigen Element bewegen. Der Gedanke wird in der Fassung der *Saison* in Richtung auf den Midas-Mythos abgeändert; er sieht jetzt zwar das erhoffte Gold, kann aber nicht mehr trinken. (Midas hatte gegenüber Dionysos den nicht genügend bedachten Wunsch geäußert, alles was er berühre, solle zu Gold werden – so daß er fast elendiglich verhungert und verdurstet wäre. [7])

In lautlicher Äquivalenz zu »or« (Gold) stehen noch zwei Wörter, die dadurch in einen semantischen Bezug, diesmal aber der Unähnlichkeit, gerückt werden. »Ormeaux« und »orage« verkörpern metonymisch den dem Gold als Zahlungsmittel (darauf kann sich ein Golddurst ja nur richten) entgegengesetzten Bereich, die Natur. Besonders das »Gewitter« steht trotz seiner teilweise lautlichen Äquivalenz mit seiner Symbolik in Opposition zur schweißtreibenden »liqueur d'or«, die offensichtlich die Ursache für den trüben Anblick des Säufers darstellt. Dieser eignet sich so nicht einmal für ein Wirtshausschild (V. 9), da man dort fröhliche Zecher darzustellen beliebt.

Mit »Trauer« wird ein weiterer wichtiger thematischer Bereich des Gedichts angesprochen. Trauer und Flüssigkeit sind die dominanten semantischen Komponenten der Überschrift *Larme* (bzw. in der Fassung der *Saison*, die keinen Titel hat, des Wortes »Pleurant«, V. 13). Zur Trauer gehört der Grund der Trauer, der offensichtlich eng mit dem »Trinken« verknüpft ist. Innerhalb dieses Bildbereichs wurde bei gleichzeitiger lautlicher Verwandtschaft und Opposition die semantische Opposition eau:or (trinken 1 : trinken 2) als Gegensatz Natur, vertraute Heimat: Streben nach Geld und Erfolg gedeutet. Der Bereich der Natur nimmt nun den größten Teil des Gedichts ein. Aber es ist unter dem Einfluß des Golddurstes und des Alkohols eine Natur, die trotz aller beschwörend auftauchenden Erinnerung von embryonaler Geborgenheit (V. 2–4: »accroupi«, »entouré«, »tendre«, »brouillard tiède«, »vert«) entrückt (V. 1) und seltsam laut- und farblos wie vor einem drohenden Gewitter (V. 6) bleibt. Das reinigende Gewitter (in der *Saison*-Fassung scheint es sogar von »Gott« gemacht) bleibt jedoch weitgehend wirkungslos: Sein Wasser (»l'eau des bois«) versickert in »jungfräulich-reinem« Grund, statt den »Sünder« reinzuwaschen; der »Himmel wirft die Eisschloßen in die Tümpel«. »Klärend« wirkt das Gewitter, das den Himmel leergefegt hat (»nuit bleue« im Gegensatz zum »brouillard« zu Anfang), nur insofern, als der Blick des Säufers von der Natur auf »Kolonnaden« und »Bahnhöfe« gerichtet wird. Diese Metonymien weisen auf den Ort, an dem das Gold regiert und an dem allein dichterischer Ruhm zu gewinnen ist, Paris. Außerdem wirkt das Gewitter auch noch insofern klärend, als es dem Dichtenden die »klare« Erkenntnis seiner Situation in den Schlußzeilen ermöglicht.

Die Beobachtung der semantischen Ebene hat gezeigt, daß dieses Gedicht keine distanzierte Beschreibung und Beurteilung von außen darstellt, in der Art wie Rimbaud brieflich seinen zweiten Parisaufenthalt als junger (von Verlaine ausgehaltener) Dichter, dem in Charleville zurückgebliebenen Freund E. Delahaye schildert [8]: dort bekennt er sich, trotz aller Abscheu vor dem Provinzle-

ben, zu seiner Sehnsucht nach der Weite der heimatlichen Natur und spricht von seiner Abhängigkeit von der »Académie de l'Absomphe«; er berichtet nicht etwa begeistert über Dichter-Freunde oder gar über literarische Erfolge, sondern er beschimpft die Pariser und speziell eine literarische Zeitschrift, *La Renaissance littéraire et artistique*, die ihm vermutlich seine Gedichte nicht abgenommen hat. [9]

Stattdessen versucht Rimbaud, einen ›unsäglichen‹, komplexen Seelenzustand nacherlebbar zu machen, der schwankt zwischen dem heimatlichen Gefühl in der verlorenen Natur und einem gegenwärtigen traurigen Zustand, der in Alkohol ertränkt wird. Die Komplexität äußert sich im Gedicht oberflächlich durch die Unmöglichkeit, eine klare topographische Trennung zwischen Stadt und Land festzuhalten, einen ›logischen‹ Gedankengang, eine ›Geschichte‹ ausfindig zu machen, – vielmehr geht wie im Traum oder Rausch alles durcheinander.

Um in diese komplexe semantische Struktur so etwas wie einen ›roten Faden‹ zu bringen, haben wir beim Gang der semantischen Analyse mehrfach die Unterstützung syntaktischer, rhythmischer und lautlicher Parallelismen zu Hilfe genommen: die syntaktische und rhythmische Gliederung durch parallele Reihungen (V. 1, 6, 11–12), den Parallelismus zwischen V. 5 und V. 7. Besonders lautliche Äquivalenzen tauchen in *Larme* in einem seither bei Rimbaud ungeübten Ausmaß auf. Es wurde bereits auf zahlreiche Binnenreime und Binnenassonanzen hingewiesen; dazu kommen noch *oiseaux*: *troupeaux*; *loin*, *oiseaux*, *villageoises*, *bois*, *de noisetier*, *boire*, *Oise voix*, *soir*, *noir*, *bois*, *boire*.

*Larme* ist ein überzeugendes Beispiel dafür, wie der Verzicht auf automatisierte Sekundärstrukturen (hier besonders ein traditionelles Reimschema) die Möglichkeiten der Sinnbildung durch Deautomatisierung und neue Arten von Parallelismen erweitert. Das Reimschema ist nämlich äußerst unregelmäßig:

I	A w	II	A w	III	D w	IV	D w
	B w		B m		E m		E w
	C m		A w		F w		G w
	B m		C m		E w		E w

Dagegen zeigen die auslautenden Vokale eine kaum mehr zu übertreffende Einheitlichkeit der Assonanz. Das Schema der Schlußassonanzen weist ganze drei verschiedene Laute (8mal /a:/, davon 4 /wa:/; dazu 6 /ɛ/ und 2 /e/) auf, die dazuhin phonetisch so nahe wie nur möglich zusammenliegen. Die A- und E-Laute sind außerdem noch symmetrisch und gleichzeitig chiasmatisch über das Gedicht verteilt:

aëëë	(1 A + 3 E)
aëae	(abwechselnd A, E mit A beginnend)
eäëa	(abwechselnd A, E mit E beginnend)
eaaa	(1 E + 3 A); Fassung der <i>Saison</i> : A

Die Lockerung der für die lautlichen Parallelismen geltenden Gesetze erlaubt so eine Steigerung der Frequenz und eine lautliche Vereinheitlichung, in deren Folge, wie wir gesehen haben, auch neue semantische Verbindungen entstehen.

St. Agosti[10] hat darauf hingewiesen, daß die metonymisch verbundenen Begriffe »boire« und »auberge« als umfassende phonetische Matrizen der Schlußassonanzen und der Binnenassonanzen gelten können. Durch das Gewicht, das in diesem Gedicht die »formale Botschaft« erhält, bestimmt seiner Meinung nach für Rimbaud »der Signifikant das semantische, ja sogar das wirkliche Universum«. [11] Selbst wenn man diesem einseitigen Fazit nicht folgt, so bleibt doch die Erkenntnis, daß die Polyfunktionalisierung der Zeichen eine »Halluzinationskraft der Wörter« (*Alchimie du verbe*) freisetzt, die nicht nur (semantisch) vom Bildfeld ausstrahlt, dem sie angehören, sondern gleichberechtigt, wenn nicht gar dominant, von ihrem extrem vereinheitlichten Lautkörper.

### *Bonne pensée du matin*

Das zweifelhafte Getränk aus *Larme*, das keine Erfrischung bringt und das am durstlöschenden Trinken hindert, erscheint in *Bonne pensée du matin* wieder als »eau-de-vie«. Während sich in *Larme* jedoch die »jeune Oise« letztlich als Alkohol entpuppt und die Frische der Natur endgültig verloren scheint, wird in *Bonne pensée du matin* die Bewegung gerade umgekehrt, dem Wort für »Schnaps« wird seine ursprüngliche wörtliche Bedeutung, »Lebenswasser«, wiedergegeben.

Auch die Verwendung von Elementen der Bildbereiche Stadt und Land verweist auf *Larme*, das im genannten Textabschnitt der *Saison en enfer* (*Alchimie du verbe*) dieser ebenfalls an dieser Stelle titellosen Fassung von *Bonne pensée du matin* unmittelbar vorausgeht. Beide zusammen bilden eine Art kontrastierendes Diptychon.

À quatre heures du matin, l'été,  
Le sommeil d'amour dure encore.  
Sous les bocages s'évapore  
L'odeur du soir fêté.

Là-bas, dans leur vaste chantier  
Au soleil des Hespérides,  
Déjà s'agitent – en bras de chemise –  
Les Charpentiers.

Dans leurs Déserts de mousse, tranquilles,  
Ils préparent les lambris précieux  
Où la ville  
Peindra de faux cieux.

Ô, pour ces Ouvriers charmants  
Sujets d'un roi de Babylone,  
Vénus! quitte un instant les Amants  
Dont l'âme est en couronne.

Ô Reine des Bergers,  
 Porte aux travailleurs l'eau-de-vie,  
 Que leurs forces soient en paix  
 En attendant le bain dans la mer à midi.

War in *Larme* die metrische Gliederung vollständig intakt geblieben (durchgehende Elfsilbler, wenn man von ein paar kleineren Freiheiten mit dem stummen E absieht), so überrascht hier zunächst die große Schwankungsbreite der Silbenzahl (3–12 Silben), wobei die kürzeren Zeilen unregelmäßig und nicht etwa nach einem festen metrischen Schema über den Text verteilt sind. Innerhalb der Zeilen fallen (mit Ausnahme der letzten Strophe) teilweise extreme Zäsuren am Zeilen-Anfang bzw. -Ende auf (VV. 1, 5, 9, 13, 15), die dem Rhythmus zusammen mit der unregelmäßigen Zeilenlänge etwas Unbestimmtes und Schwankendes geben, das erst mit der letzten und längsten Zeile zur Ruhe kommt. Dagegen sind die Reime mit einer Ausnahme reich, bis auf die letzte Zeile innerhalb der einzelnen Strophen sogar alternierend weiblich/männlich und werden erst in der letzten Strophe durch Assonanzen abgelöst. Das Ganze ist ein Schweben zwischen Ordnung und Unordnung, das die ordnenden Sekundärstrukturen ihres automatischen Charakters, den sie im traditionellen Gedicht hatten, beraubt und ihre Bedeutungsfunktion betont. Eine solche Ordnung ist umso notwendiger, als die semantische Struktur dem allgemeinen Verständnis nach sehr heterogene Bereiche zum metaphorischen Prozeß zusammenspannt: Liebe und Arbeit.

Frühmorgendlicher Liebesschlummer in freier Natur (Strophe I) fällt zeitlich zusammen mit der Aufnahme der Arbeit in der Stadt (Strophe II). Dieses Zusammentreffen ist jedoch nicht als ungerechte Diskrepanz zwischen Müßigen und Arbeitenden dargestellt, denn die Arbeit ist offensichtlich eine paradiesisch angenehme, wie durch die Verbindung des Arbeitsplatzes zum mythischen Garten (bzw. den Inseln) der Hesperiden und auch durch das nicht gerade auf Schwerstarbeit hinweisende Verb (»Déjà s'agitent«) suggeriert wird. Vollends verwischt wird die Grenze zwischen den Liebenden der ersten Strophe und den Arbeitern durch die im Gegensatz zu den »falschen Himmeln« der Stadt stehenden bukolischen »Moos-Einsamkeiten« (vgl. die »bocages«) und die dort herrschende Ruhe. Die Liebesgöttin Venus ist gleichermaßen für die Liebenden, die Schäfer der Idyllen (»Reine des Bergers«) wie auch für diese (neue) Art von Arbeitern zuständig. Die allegorisierenden Majuskeln (»Charpentiers«, »Ouvriers«), das Adjektiv »charmant« (i. G. zu »louche« aus *Larme*), das die Aufhebung der harten Gesetze der Wirklichkeit durch den Zauber verrät, ebenso wie die Qualifizierung der Arbeiter als Untertanen eines märchenhaften Königs eines ebenso märchenhaften Babylons (statt des realen Paris; vgl. *Villes*: [...] Bagdad où des compagnies ont chanté la joie du travail nouveau) heben diese »poetischen« Arbeiter, unter die sich Rimbaud selbst in den *Voyant-Briefen* einreichte, ins Mythische, märchenhaft Utopische. Ihre Arbeit ist frei und sonnig (»dans leur vaste chantier au soleil«), ruhig (»tranquilles«), Kostbares erzeugend (»lambris précieux«) und leicht (»s'agitent en bras de chemise«), zumal sie



von Venus das aus Schnaps in einen kraftspendenden Lebens- (und Liebes-) Trank verwandelte Getränk erhalten, das die Arbeit nur als Vorbereitung für den (neben der Liebe) Inbegriff des Vergnügens, das völlige Eintauchen in das Lebenselement des Wassers (»En attendant le bain dans la mer à midi«)[12], erscheinen läßt.

*Bonne pensée du matin* bietet so ein Kontrastbild zur verkorksten Idylle von *Larme*. Der ursprüngliche, leicht ironische Titel *Bonne pensée du matin* kennzeichnet das Gedicht als morgendlich optimistischen »frommen Wunsch«, während *Larme* eher der abendlichen, durch die tatsächlichen Tagesereignisse desillusionierten »Gewissenserforschung« entspricht. Eine ganze Reihe von Oppositionen zwischen *Larme* und *Bonne pensée du matin*, die über die bereits erwähnten (Alkohol: Lebenswasser; Abend: Morgen) hinausgehen, bestätigen diesen Befund: Nebel, Schwüle und Gewitter kontrastieren mit der Sonne, Naturferne mit Naturnähe, Einsamkeit mit der Gemeinschaft der Liebenden und der Arbeitenden, der hilflos traurige Säufer mit einer fröhlich liebenden, arbeitenden, der Unterstützung durch übernatürliche Kräfte sicheren Gesellschaft.

Diese »neue Arbeit«, diese zukünftige »Freude«, die außer in dem schon erwähnten *Villes* (aus den *Illuminations*) auch noch in anderen Stücken der *Saison en enfer*, wie in *Matin* (»naissance du travail nouveau«) und in Verbindung mit dem Meer in *Adieu* (»plages sans fin couvertes de blanches nations en joie«) auftauchen, werden nicht begrifflich, etwa nach der Art Fouriers, expliziert, sondern im Leser wird auf der semantischen Ebene durch den metaphorischen Prozeß die Vorstellungskraft über die üblichen Wirklichkeitsmodelle hinaus angeregt und gleichzeitig alles durch die Sekundärstrukturen in eine märchenhafte Atmosphäre getaucht, deren schwebende Rhythmen und reiche lautliche Struktur ein beruhigendes und besänftigendes Gefühl der Harmonie vermitteln.

### *Faim*

War in *Larme* und in *Bonne pensée du matin* noch eine semantische Struktur vorhanden, die sich, wenn auch nur mit einiger Mühe und partiell an gängige Wirklichkeitsmodelle anschließen ließ, so erscheint in den beiden unter dem Titel *Faim* zusammengefaßten Texten (der erste Teil ist eine refrainlose Neufassung von *Fêtes de la faim*) das Wort Hunger zunächst lediglich als ein Vorwand zum »Abgrasen der Tonwiese«:

#### *Faim*

Si j'ai du goût, ce n'est guère  
Que pour la terre et les pierres.  
Je déjeune toujours d'air,  
De roc, de charbons, de fer.

Mes faims, tournez. Paisez, faims,  
 Le pré des sons.  
 Attirez le gai venin  
 Des liserons.

Mangez les cailloux qu'on brise,  
 Les vieilles pierres d'églises;  
 Les galets des vieux déluges,  
 Pains semés dans les vallées grises.

---

Le loup criait sous les feuilles  
 En crachant les belles plumes  
 De son repas de volailles:  
 Comme lui je me consume.

Les salades, les fruits  
 N'attendent que la cueillette;  
 Mais l'araignée de la haie  
 Ne mange que des violettes.

Que je dorme! que je bouille  
 Aux autels de Salomon.  
 Le bouillon court sur la rouille,  
 Et se mêle au Cédron.

Obwohl beide Teile vom Wortfeld Hunger bzw. Essen beherrscht werden, erscheint der Text zersplittert, »unlogisch«, dunkel. Daneben sind die metrisch-rhythmischen und lautlichen Strukturen sehr einheitlich (lediglich die zweite Strophe des ersten Abschnitts fällt etwas aus dem Rahmen): die Verse sind (fast) regelmäßig siebensilbig, ohne auffällige Zäsuren, ohne Enjambements; die Reime mit wenigen assonierenden Ausnahmen reich. Rimbaud erreicht damit den hohen Grad an rhythmischer und lautlicher Voraussehbarkeit des Volkslieds, vermeidet aber durch wohldosierte Unregelmäßigkeiten eine zu künstliche Glätte und die Gefahr des Leierns. Diese Einheitlichkeit und Fülle der Sekundärstrukturen, die noch durch syntaktisch-rhythmische Parallelismen (De roc, de charbons, de fer; Que je dorme! que je bouille) und Chiasmen (Mes faims tournez. Paisez, faims,) sowie eine Figura etymologica (bouille: bouillon) ergänzt werden, regen den Leser nach dem Äquivalenzprinzip an, fehlende semantische Zusammenhänge selbst herzustellen.

Die Textelemente sind getreu dem Programm der »Entregelung« nicht nach »logischen« Gesichtspunkten, nach den Kriterien normgerechter Kontiguität ausgewählt. Der offenbar metaphorische Hunger ausgerechnet nach Nicht-Eßbarem in Strophe I, der das redende Ich außerhalb der »normalen« menschlichen Gesellschaft stellt, zieht paradigmatisch eine ganze Reihe von beispielhaft Nicht-Eßbarem nach sich, wobei die Wörter sowohl nach diesem semantischen Merkmal als auch nach lautlichen Äquivalenzen ausgewählt sind (terre: pierres: air: fer). Die dritte Strophe entfaltet das in der ersten bereits angeschnittene Paradigma der Steine (und des Mineralischen allgemein: pierre, roc, charbon, fer), indem sie noch cailloux, pierres d'églises und galets anfügt; die letzte

Metapher »pains« für »galets« verdoppelt die Primärmetapher (Brot > Steine > Brote). Diese reihende Aufzählung von Unverdaulichem scheint sich zunächst anhand der lautlichen Äquivalenzen und dann innerhalb des Paradigmas Stein verselbständigt zu haben, ohne Rücksicht auf eine etwaige bestimmte Bedeutung in einem Tenorsystem, die nach der reziproken Selektion zu ermitteln wäre.

Doch der Schein trügt. Allerdings wird der reziproken Selektion der mechanische Charakter genommen und sie wird, wie Riffaterre für die Metapher des Surrealismus nachwies, gelockert zu einer relativ ungebundenen assoziativen Verknüpfung. Zunächst fallen in der dritten Strophe zwei über das Wortfeld »Stein« bzw. Nicht-Eßbares hinausgehende, gemeinsame semantische Merkmale auf. Einmal die Vorstellung des Alten, unter Gewalteinwirkung Zerbrochenen, Überlebten (qu'on brise, vieilles, vieux, ergänzt durch das Adjektiv der Altersfarbe Grau), zum anderen die Verbindung zur religiösen Tradition (églises, déluges, pains).

»Briser« erinnert als Synonym von »rompre« im Zusammenhang mit »Mangez« und dem religiösen Kontext an das Brotbrechen der Abendmahlsfeier, allerdings mit dem zusätzlichen Merkmal »avec violence«. Die Anspielungen auf den religiösen Kontext des Hungers und des Mahls sind also verbunden mit einer Negation – Steine, statt des vom Christentum versprochenen »Brot des Lebens« – und gleichzeitig mit Zerstörung: darauf weist »briser« statt »rompre« hin, außerdem die Auflösung der Kirchengebäude in einzelne »mundgerechte« (Trümmer-) Steine und die (Zerstörungs-)Relikte der Sintfluten (i. G. zum in die Zukunft weisenden Regenbogen; vgl. weiter unten die Interpretation von *Après le déluge*). Der Maudit nährt sich nicht nur von für »Normalverbraucher« Unverdaulichem, sondern zusätzlich ist dieses Unverdauliche auch noch teilweise Ergebnis (s)eines Zerstörungswerks.

Die Häufung von (semantisch und durch die metrische Gleichförmigkeit auch rhythmisch) Schwerem in Strophe I und III läßt sich in einem formalen und semantischen Kontrast sehen zu der dazwischengeschobenen, derart »aus dem Rahmen fallenden« zweiten Strophe. Hier werden, schon dem bewegteren Rhythmus nach zu schließen, dem Hunger heiterere Stillungs-Alternativen geboten »Meine Hunger«, metonymisch für das sprechende Ich, werden zu harmonischer Bewegung aufgefordert (tournez), zum »Abweiden der Tonwiese« und zum Genuß eines Unkrauts[13], das ein heiteres bzw. heiter machendes Gift enthält. Rimbauds Hunger ist also nicht nur der des zerstörerischen Außenseiters, es ist auch kein metaphysischer Hunger, sondern es ist, positiv gewendet, das unstillbare Bedürfnis nach Rhythmus, Tanz und Musik als erheiternde Droge, als ästhetische Nahrung.

Das Ästhetische erscheint auch in den ersten beiden Strophen des zweiten Abschnitts als Kontrast zur »artgemäßen« Nahrung. Die beiden fleischfressenden Raubtiere, der Wolf und die Spinne, scheinen ebenfalls mit ihrer üblichen Nahrung nicht zurechtzukommen bzw. sie zu verachten: der Wolf wird vom Geflügel nicht satt, »er verzehrt sich«, »schreit« (vor Hunger), spuckt aber dafür

»schöne Federn«, als übliche Metonymie für Dichtung (hervorgehoben durch das Adjektiv); die Spinne hat sich auch auf Nahrung spezialisiert, die eher dem Auge und der Nase als dem Verdauungsapparat angenehm sein dürfte (»violettes«). Die metaphorische Gleichsetzung zwischen dem Ich und den beiden gefährlichen oder zumindest ungeliebten Tieren, die seiner Außenseiterposition, wie schon in der dritten Strophe des ersten Abschnitts eine zerstörerische, hier noch eine gesellschaftsbedrohende Komponente hinzufügt, wird einmal durch den ausdrücklichen Vergleich (»comme lui«), dann durch die Aufzählung menschlicher Nahrung statt spinnengeeigneter und schließlich durch die Rückkehr zu »je« in der dritten Strophe gesichert.

Der ausschließliche Hunger nach Dingen, die einen ›Normalmenschen‹ nicht nähren (einschließlich der ästhetischen Nahrung), kommt einer Selbstaufgabe und Selbstaufopferung gleich, wie sie in der Selbstverzehrung (»comme lui je me consume«) und in der letzten Strophe als Wunsch ausgesprochen wird. Auch in diesem Zusammenhang wird wieder, parallel zur dritten Strophe des ersten Abschnitts, in der dritten und letzten Strophe der religiöse, christliche Kontext heraufbeschworen. Dem Wunsch nach Schlaf, Vergessen und Tod (»Que je dorme!«) wird jedoch der Ernst genommen durch die eher scherzhaft-blasphemische Vorstellung einer aus dem Dichter im Tempel zu Jerusalem gekochten »Kraftbrühe«, die sich in den Kedron ergießt. Dieses unter dem Ölberg vorbeifließende Gewässer spielt auf den dortigen Ausgangspunkt für die Passion und den Opfertod Christi an. Die Reime unterstützen diesen blasphemischen Effekt noch durch die gleichzeitige semantische Opposition (Salomon: bouillon: Cédron), wobei »bouillon« als Binnenreim außerdem mit »bouille«: »rouille« assoniert und eine ›unmögliche‹ Verbindung zu den heiligsten Stätten christlicher Überlieferung herstellt.

### *Der Refrain in den Derniers Vers*

Blättert man die Seiten von *Alchimie du verbe* durch, so fällt schon rein äußerlich auf, daß die Gedichttexte aus immer kürzeren Zeilen zusammengesetzt sind (*Ô saisons, ô châteaux!* hat zwar gegenüber dem vorausgehenden *Eternité* eine Silbe mehr, dafür aber nur zweizeilige Strophen), und daß die refrainartigen Textwiederholungen zunehmen. Die Zeilenverkürzung hat aufgrund der Endreime bzw. -assonanzen automatisch eine prozentuale Erhöhung der lautlichen Parallelismen an der Gesamtzahl der Laute zur Folge. Das gilt in noch höherem Maße für die Refrains als identischen Wiederholungen, zumal sie sich noch durch zusätzliche Doppelungen und eine besondere Häufung von lautlichen Parallelismen auszeichnen:

*Chanson de la plus haute tour*

Qu'il vienne. qu'il vienne

Le temps dont on s'éprenne

*Fêtes de la faim* (die Fassung in *Alchimie du verbe* unter dem Titel *Faim* läßt diesen Refrain weg)

Ma faim, Anne, Anne,  
fuis sur ton âne.  
 Éternité  
 Elle est retrouvée!  
 Quoi? l'étérnitéé.  
 C'est la mer mêlée  
 Au soleil.  
 Ô saisons, ô châteaux!  
 Ô saisons, ô châteaux!  
 Quelle âme est sans défauts?

Da die Refrains durch Wiederholungen und vermehrte Sekundärstrukturen besonders hervorgehoben werden und sie dazuhin meist an exponierter Stelle zu Beginn oder zum Schluß eines Textes stehen, erhalten sie auch ein besonderes semantisches Gewicht. In den genannten Refrains nun trifft eine auffallend reiche lautliche und rhythmische Strukturierung mit einer ebenso auffälligen semantischen Vagheit und Schwerelosigkeit zusammen, von der auch gewichtige Begriffe wie »éternité« oder »âme« erfaßt werden. Ja diese Leichtigkeit kann sich bis zur Banalität steigern und bis zu Nonsens-Kinderreimen in *Fêtes de la faim* gehen, die keine erkennbare Verbindung zum Gedicht-Text mehr aufweisen (was mit einem Grund für ihre Unterdrückung in der *Faim* betitelten Fassung der *Alchimie du verbe* darstellen könnte). Mit ihrem schlicht liedhaften Ton lockern die Refrains die eingerahmten Strophen auf, die überwiegend ernste Themen (devoir, bonheur, efforts, craintes, souffrances, supplice etc.) ansprechen.

An diesem kontrastiven Verhältnis der Refrains zu den Strophen wird verstärkt ein Bemühen deutlich, das größtenteils auch schon für die Strophen selbst gilt. Die reichen, »musikalischen« Sekundärstrukturen, die pseudo-naive, harmonische Form, verbunden mit einer scheinbar absichtslos so dahingesprochenen semantischen Füllung sollen helfen, die angesprochenen Probleme zu überspielen. »Überspielen« wörtlich genommen: Rimbaud spielt halb ernst, halb lächelnd mit Lauten, deren »charme« (im etymologischen Doppelsinn) das Glück herbeizubringen soll; die Gedichte werden zu magischen Formeln (»magique étude du bonheur«). Rimbaud löst sich mit seiner Poesie von den Niederungen und von den gemeinen Sehnsüchten der restlichen Menschheit (»Donc tu te dégages/Des humains suffrages,/Des communs élans!/Tu voles selon . . .«), denen zu dienen er sich noch in den *Voyant-Briefen* vorgenommen hatte; er verzichtet auf die dort propagierte übermenschliche Anstrengung (»Ce charme a [. . .] dispersé les efforts«; dagegen: »Science et patience,/Le supplice est sûr.«) und erträgt schulterzuckend die eigene Hoffnungslosigkeit (» – Jamais l'espérance. Pas d'orientation.«). Gleichzeitig wird der mangelnde Ernst eines solchen Luftschlosserbaus (»ô châteaux!«) erkannt, wenn auch als läßliche Sünde rasch entschuldigt (»Quelle âme est sans défauts?«). Damit nimmt Rimbaud die Kritik am »Durst« und »Hunger« nach (billigem) poetischem Glück, die er in *Alchimie du verbe* ausdrücklich formuliert, schon in den Gedichten selbst teilweise vorweg.

*Zur Kritik der Derniers Vers in Alchimie du verbe*

*Alchimie du verbe* ist – wie die gesamte *Saison en enfer* – eine Bestandsaufnahme und Selbstkritik Rimbauds (»A moi. L'histoire d'une de mes folies.«) und zwar eine *Abrechnung mit einer bestimmten Art zu dichten, nicht mit der (seiner) Dichtung überhaupt*: Die eingefügten Gedichte stammen alle aus einer Periode, eben der der *Derniers Vers* von 1872 und weder aus der karikaturistisch-parodistischen Zeit noch aus den *Illuminations* [14]; sonst könnte der Abschnitt wohl kaum mit dem Fazit schließen: »Cela s'est passé. Je sais aujourd'hui saluer la beauté.«

Mit dieser Eingrenzung der Kritik auf eine Phase hat S. Bernard sicher recht. [15] Nicht recht hat sie allerdings unserer Meinung nach damit, daß sie die *Alchimie du verbe* für eine Kritik der *Voyance* hält. [16] Liest man *Alchimie du verbe* unter dem Eindruck der Forderungen der *Voyant-Briefe*, so zeigt sich, daß die Wortalchimie und die mit ihr in Verbindung gebrachten Gedichte nicht verurteilt werden, weil diese die *Voyance* verwirklicht hätten und diese ihren Schöpfer enttäuscht hätte, sondern weil sie sie nicht bzw. nur sehr einseitig und partiell verwirklicht haben. Rimbaud stuft die Wortalchimie 1873 als Holzweg ein, gemessen am vorgesehenen Weg der *Voyance*.

Der in den programmatischen Briefen vom 13. und 15. Mai 1871 entworfenen Theorie nach ist die *Voyance* nämlich der Weg, den gesellschaftlichen Auftrag des Dichters (»On se doit à la Société«, »les poètes sont citoyens«) zu erfüllen, d. h. der Menschheit auf ihrem Weg des Fortschritts als vorausschauender Seher zu dienen (»multiplicateur de progrès«). Sie ist dagegen kein Weg zum Erfolg oder zum privaten Glück in harmonischem Aufgehen in der Natur: im Gegenteil, dieser Weg ist mit übermenschlichen Mühen und Qualen gepflastert und fordert eine rastlose kämpferische Aktivität des Dichters (»horrible travailleur«), die ihn außerhalb der geltenden Normen stellt, sowohl als Poet wie als Bürger (»maudit«, »malade«, »criminel«, »Savant«).

Als Poet rechnet er in diesen Briefen schonungslos mit der seitherigen, bis auf wenige Ausnahmen seiner Meinung nach artistischen (»trop artiste«) »subjektiven« Poesie ab. Bindeglied zwischen seiner Revolution im sozialen und poetischen Bereich und gleichzeitig Grundlage neuer Dichtung soll die systematische und vernunftgelenkte »Entregelung« der sinnlichen Wahrnehmung sein. Die darauf aufbauende »objektive« Poesie räumt zunächst einmal mit den falschen klischeehaften Vorstellungen und Erfahrungen des Ichs und der umgebenden Wirklichkeit auf. Nicht um sich von »der Wirklichkeit« zu lösen und irgendwelche halluzinatorischen Hirngespinnste auszubrüten, sondern um durch ein Herausgehen aus sich (Ekstase) die Wirklichkeit besser zu erkennen, als »suprême Savant« eine »wahrere« Sicht (»vision«, »inventions«) von ihr zu vermitteln. Diesem Zweck dient auch die erst zu findende Universalsprache, das Aufbrechen der begrifflichen Verkrustungen und die Aktivierung sämtlicher sprachlicher Möglichkeiten.

In fast allen Punkten widerspricht so gesehen die Praxis der *Derniers Vers* der

Theorie der *Voyant-Briefe*: statt kämpferischem Engagement Hunger und Durst nach privatem Glück, statt zerstörender und aufbauender Aktivität passives Aufgehen im bewußtseinslosen Naturzustand (»félicité des bêtes«), statt bewußter, schöpferischer Arbeit an der Sprache und ihren Weltmodellen, einer Arbeit, die der Sprache neue, bisher unbekannte Bedeutungsbereiche erschließen könnte, verzücktes Auskosten ihres musikalischen Zaubers (Wortalchimie). Kurz: Magie statt Arbeit, der Dichter als Zauberer statt als Wissenschaftler.

Bei der Fehleinschätzung der Relation zwischen den *Voyant-Briefen* und der Kritik in *Alchimie du verbe* spielen mehrere Faktoren zusammen.

1) Die Gedichte aus dem Frühjahr/Sommer 1872, die bis auf die lediglich erwähnten *Voyelles* die einzigen Beispiele für kritikwürdige Texte in *Alchimie du verbe* darstellen, haben trotz aller Diskrepanz in wichtigen Punkten dennoch etwas mit der Voyance zu tun. Wenn der sog. Verlainesche Ton nicht seinem eigenen poetischen Suchen und Experimentieren in irgendeiner Weise entsprochen hätte, hätte Rimbaud ihn wohl auch kaum angenommen bzw. zusammen mit seinem Freund entwickelt. Die forcierte Musikalisierung bei gleichzeitiger Zurückdrängung des semantisch-referentiellen Zusammenhangs kann auch als Fortschritt in Richtung auf die angestrebte Universalsprache gedeutet werden.

2) Die Identifizierung dieser Art von Dichtung mit der Voyance insgesamt wird begünstigt durch eine vorausgehende eingeschränkte Deutung der Voyance selbst als einer Tätigkeit, die sich in der Nähe okkultur und magischer Praktiken ansiedelt. Dergestalt reduziert paßt die Voyant-Theorie auf die Texte aus den *Derniers Vers*, deren liedhafte Wortmagie sich umso mehr aufdrängt, je dunkler sie von den Interpreten eingeschätzt werden. Der auffällige Reichtum an Sekundärstrukturen wird zum Anlaß genommen, die semantische Struktur zu vernachlässigen und sich auf die »formalen Botschaften« (St. Agosti) zu beschränken.

3) So wird auch die in *Alchimie du verbe* vorgebrachte Selbstkritik willkürlich auf diesen einen Punkt, die »naiven Rhythmen«, das formale Feilen und die »Worthalluzinationen« eingeschränkt und ihre damit notwendig verbundene inhaltliche Komponente zurückgedrängt. [17]

Sieht man sowohl die Voyance als auch die Kritik an der Wortalchimie umfassender, so zeigt sich, daß Rimbaud tatsächlich nicht nur die »vieillerie poétique« kritisiert, die ja nur einen Teilaspekt der Wortalchimie ausmacht (»La vieillerie poétique avait une bonne part dans mon alchimie du verbe.«), sondern seine gesamte damalige, »alchimistische« Einstellung zur Dichtung, und das heißt gleichzeitig zum Leben. Der Rückzug auf die Wortalchimie ist nicht nur ein Phänomen des poetischen Bereichs, wenn auch an diesem die »Symptome« studiert werden, sondern er ist Zeichen einer veränderten Einstellung zur Wirklichkeit und zu der der Dichtung in ihr zugemessenen Funktion.

Was kritisiert nun Rimbaud an der poetischen Sprache der »Wortalchimie«? Er wirft sich selbst vor, daß er, statt wie für die Voyance geplant, seine Sinne für das »Unbekannte« zu entregeln und zu schärfen und seine »Visionen« zu »sehen«, etwa die »Farbe der Vokale« bloß »erfunden« hat. Das anschließende,

leicht variierte Zitat der ersten Zeile von *Voyelles* (und nicht etwa einer Strophe aus *Le Bateau ivre* oder einem anderen Gedicht aus der Zeit vom Sommer/Herbst 1871) beweist, daß er nur eine bestimmte Art der Ausformung der Voyance ins Visier nimmt. Es ist nicht die kühne metaphorische Befreiung der Einbildungskraft wie sie bei gleichzeitigem Bezug zu konkurrierenden poetischen Modellen und zum historischen Kontext in *Le Bateau ivre* praktiziert wird, sondern der Aspekt der Willkürlichkeit bei der systematischen und generalisierten Synästhetisierung sowie dem lautlich-rhythmischen Ausfeilen bis ins letzte Detail, von denen er offensichtlich irgendwelche magisch kreativen Wirkungen erwartete. Seine Hoffnung, auf diese Weise, unter weitestgehender Aussetzung der semantischen Sprachfunktion («Je réservais la traduction. [...] J'écrivais des silences, des nuits [...] Je fixais des vertiges.») die allen Sinnen zugängliche Universalsprache zu schaffen, sieht er aber inzwischen enttäuscht.

»Que comprendre à ma parole?« fragt er sich in »*Ô saisons, ô châteaux!*« [18] und er antwortet: »Il [der berückende Zauber des Glücks] fait qu'elle fuie et vole!«. »Instinktive Rhythmen« und »kindische Musik« [19] (im Gegensatz zu der in *Conte* vermißten »musique savante«) ersetzen die bewußte, »räsonierende« Auseinandersetzung und Arbeit mit dem semantischen Gehalt. »Magie«, »Alchimie«, »Mystizismen«, »Phantasmagorien« (*Nuit de l'enfer*), »Verzauberung« und »Worthalluzinationen« (*Alchimie du verbe*) halten nicht, was er sich von ihnen versprach; im Gegenteil, die Trennung von der Wirklichkeit («adieu au monde») führt nicht zu neuen Sinneseindrücken, sondern zu »falschen« (»parfums faux«: *Nuit de l'enfer*) und zur Regression auf kindliche, naive Stufen.

Das Ausweichen vor der aktiven sprachlichen Auseinandersetzung mit der Welt führt zu gewissen Beschränkungen auf der ja trotz des Vorherrschens der »musikalischen« Sekundärstrukturen (»vieillerie poétique«) nicht zu eliminierenden semantischen Ebene. Wie in *Larme* und *Faim* rücken mit der emotiven Sprachfunktion auch die eigenen Seelenzustände des Dichters in den Vordergrund. Zusammen mit der artistischen Raffinesse der lautlich/rhythmischen Gestaltung führt das in die Nähe der in den *Voyant-Briefen* an einigen Parnassiens getadelten »subjektiven« Lyrik. [20] Oder aber die poetische Welt wird zur geschichtslosen Traumwelt ohne Verankerung in der Realität:

Je rêvais croisades, voyages de découvertes dont on n'a pas de relations, républiques sans histoires, guerres de religion étouffées, révolutions de mœurs, déplacements de races et de continents; je croyais à tous les enchantements.

Diese Art von »hallucination simple«, die aus sich heraus, selbstherrlich, »eine Moschee anstelle einer Fabrik« sieht, wird von Rimbaud als »geistige Unordnung« abgelehnt; sie sollte vor allem nicht verwechselt werden mit der in den *Voyant-Briefen* propagierten Entregelung der Sinne. Die dort getadelten falschen Vorstellungen und Wahrnehmungen von Wirklichkeit sollen ja nicht durch Wahnideen oder mystische Eingebungen ersetzt werden, sondern durch harte Arbeit am quasi-wissenschaftlichen Erkennen der Wirklichkeit: die als Beispiel zitierte märchenhaft halluzinierte Idylle der *Bonne pensée du matin* ist



etwas anderes als die kritische sekundäre Verwendung der utopischen Möglichkeiten des Märchens in *Conte*. [21]

Anstelle der Begeisterung für das Neue und den Fortschritt in den *Voyant-Briefen* tritt in den *Derniers Vers* der regredierende Rückgriff aufs Alte und Minderbemittelte. Begriffe wie idiot, populaire, démodé, conte de fée, opéras vieux, niais, naïfs etc. lassen sich zwar auch als Gegenkultur gegen die herrschende begreifen, und der Rimbaud dieser Epoche war ja im späten 19. Jh. nicht allein mit seiner Begeisterung für Volkstümliches und »Kirchenlatein«. Doch hatte er schon in den *Voyant-Briefen* erkannt, daß es mit der »Erneuerung dieser Antiquitäten« nicht getan ist, daß die bloße Wiederaufnahme des Alten ohne eine zukunftsweisende Umarbeitung Flucht und Rückschritt gleichkommt. Das Alte wird dann nicht seiner möglichen normsprengenden Qualitäten wegen geliebt, sondern wegen seines beruhigenden Charme des Altvertrauten. Wie das Alte als visionäre Kraft wiederaufgenommen werden kann, hat Rimbaud in *Conte* gezeigt, das alles andere als eine liebevolle nostalgische Nacherzählung oder Wiederverwendung des »naiven Märchens der Kindheit« darstellt. Als Schlußfolgerung seiner Experimente mit dem Alten während der *Derniers Vers* stellt er am Ende der *Saison* in *Adieu* jedenfalls fest: »Il faut être absolument moderne.«

Die Musikalisierung, der Rückzug aufs Ich und der Rückgriff aufs Alte sind verbunden mit zwei weiteren von Rimbaud kritisierten Punkten: der Passivität und dem Aufgehen in der Natur. Die Sonne, in *Soleil et Chair* und in den *Voyant-Briefen* noch verknüpft mit Energie, Leben und prometheischem Fortschritt, wird vom Rimbaud der *Derniers Vers* als lebensschwächend, Energien raubend und den zivilisatorischen Fortschritt zerstörend eingestuft: Wie in *Larme* ist alles »wüst«, »verwelkt«, »lau«, »stinkend« etc. statt fruchtbar, blühend und erfrischend; die Sonne wird sogar von dem ihr passiv Hingegebenen zum Zerstörungswerk aufgefordert (»Général, s'il reste un vieux canon [...]«). Seine eigene, von einem einzigen Sonnenstrahl abhängige Existenz vergleicht Rimbaud mit der einer sinnlos umherschwirrenden Mistfliege.

Damit ist ein weiteres Phänomen seiner Abwendung vom ursprünglichen Weg der *Voyance* angesprochen. Sein »müßig« passives Verhalten läßt ihn auf die vegetative Stufe bewußtseinsloser Tiere (bêtes, chenilles, taupes, moucheron) herabsinken. Was er an diesem Dasein für erstrebenswert hält, ist ein Glückszustand, den er nicht durch Mühe und Arbeit, sondern durch Regression zu erreichen sucht: »félicité des bêtes«, »innocence des limbes«, »sommeil de la virginité« passen zur Rückwendung in die Kindheit, in das Alte und enden im unterschiedslosen Aufgehen in der Natur (»étincelle d'or de la lumière nature«). »Handeln« wird zu »einer Art, etwas Kraft zu vergeuden«, »Moral« zu »geistiger Schwäche« abgewertet.

Damit ist Rimbaud am Gegenpol der *Voyant-Briefe* angelangt. Er hat (vorübergehend) den Traum von »force« und »beauté« aufgegeben und zwar aufgrund eines sofort und eben nicht erst nach unsäglichem Mühen mit unsicherem Ausgang zu stillenden Verlangens nach Glück.

Dieses Glück, das nur dadurch zu gewinnen ist, daß das seither gültige Ideal verleugnet wird (»j'écartais du ciel l'azur qui est du noir«) und das eine etwas künstliche Heiterkeit auslöst (»je prenais une expression bouffonne et égarée au possible«), ist als »magische Übung« ein billiges Glück. *Eternité* zeigt die simple Art, wie man die verlorene Ewigkeit wiederfindet: man läßt sich in der Natur aufgehen und alles ununterscheidbar ineinanderfließen (»c'est la mer mêlée au soleil«), gleichzeitig verzichtet man auf Zukunftsperspektiven (»humains suffragés«, »communs élans«, »espérance«, »orietur«, »lendemain«) und vermeidet so den qualvollen Leidensweg der »Wissenschaft«, der »Geduld« und der »Pflicht«.

Dieses »fatale« Glücksverlangen steht für Rimbaud in christlich religiösem Kontext, da in seiner katholischen Erziehung der alleinseligmachende Weg zum Glück eine privilegierte Domäne der Religion darstellt. An der äußersten Grenze der Schwäche und Verzweiflung gerät er daher in Versuchung, seine Zuflucht zur gepredigten »croix consolatrice« zu nehmen. Doch schon im nächsten Satz verurteilt er diese Bindung an Gott und die damit verbundene tröstliche Vorstellung, daß die Erlösung des Menschen bereits stellvertretend durch den Kreuzestod Christi geleistet sei, als Fluch (»j'avais été damné par l'arc-en-ciel«), als dauernde Versuchung, die ihn von seinem eigentlichen Ideal der Selbstbefreiung und -verwirklichung durch ein der »Kraft« und der »Schönheit« gewidmetes Leben abbringt.

Die verführerische Paradiesesschlange wird zum Bild für das Glücksverlangen (»Le bonheur était ma fatalité, mon remords, mon ver«) und ihr »Biß« (»sa dent douce à la mort«) zum »Gewissensbiß«. Das feige, auf sofortigen Glücksgenuß erpichte Zurückweichen vor der eigentlichen Aufgabe, aus eigener Kraft und unter Mühen das Glück zu erlangen, wird gefaßt in das Bild der Verleugnung Christi durch Petrus beim Hahnenschrei. [22]

Die Verwendung von Bildern, Geschichten und Symbolen aus dem christlichen Kontext bedeutet – wie in der gesamten *Saison* – eben nicht immer schon einen referentiellen Bezug auf das Christentum, wie im eben besprochenen Abschnitt das »tröstende Kreuz« oder der »Regenbogen«, sondern in der Mehrzahl der Fälle wird der biblische Text lediglich als poetisches Modell verwendet. Nur so ist zu erklären, wie das Kreuz unter die Versuchungen, ja als Sündenfall (nicht im christlichen, sondern im Rimbaud'schen System) und als Verleugnung (nicht Christi, obwohl sein Name erscheint, sondern des Rimbaud'schen Ideals) eingestuft werden kann.

Die Kritik Rimbauds an seinen eigenen Gedichten, die sich nicht nur auf die »vieillerie poétique« der auffälligen Sekundärstrukturen beschränkt, sondern klar sieht, daß diese »Form« notwendig auch den »Inhalt« der Gedichte bedingt, bestätigt die Notwendigkeit einer Interpretation, die nicht nur die »formalen Botschaften« analysiert, sondern sich darüberhinaus auf den durch diese Sekundärstrukturen im Verein mit dem semantischen Material ausgelösten metaphorischen Prozeß der Sinnfindung einläßt.

Die Ablehnung dieses (in seiner – aber eben offensichtlich nicht Rimbauds

›eigentlicher‹ – Art gelungenen) Wegs durch Rimbaud kann, wie schon *Alchimie du verbe* zeigte, als »une de mes folies« in ihrer in der gesamten Lebenshaltung wurzelnden Konsequenz nur innerhalb der gesamten *Saison en enfer* richtig eingeschätzt werden.

### 3.6. *Une Saison en enfer*

#### *Zur relativen Chronologie von Une Saison en enfer und Illuminations*

Die Einordnung der *Saison* an dieser Stelle, d. h. noch vor den *Illuminations* bedarf einer besonderen Rechtfertigung. Ist nämlich die Reihenfolge zwischen den *Derniers vers* und der *Saison* durch die Datierungen und Rimbauds Eigenkritik in *Alchimie du verbe* gesichert, so bietet die relative Chronologie der *Illuminations* im Verhältnis zur *Saison* aufgrund fehlender Datierung der Texte der *Illuminations* immer wieder neuen Diskussionsstoff für die Forschung, wenn sich auch inzwischen ein Konsens darüber herausgeschält zu haben scheint, daß *Une Saison en enfer* kein endgültiger Abschied vom Dichten war und daß die Texte der *Illuminations* teils vor, teils gleichzeitig und auch noch nach 1873 verfaßt wurden. [1]

Die Problematik wurde bereits bei der Besprechung der sich in *Alchimie du verbe* eröffnenden Perspektiven kurz angeschnitten. Bei einem kurzen Resümee der Argumente ergibt sich folgendes Bild:

1) Der graphologische Befund Bouillane de Lacostes [2], daß die erhaltenen Manuskripte der *Illuminations* von 1874 stammen, sagt noch nichts über ihre Entstehungszeit aus, zumal es sich zum Teil um Abschriften von der Hand Germain Nouveaus handelt. Doch selbst wenn sie alle von Rimbaud selbst geschrieben wären, könnten sie immer noch vor, während oder nach der *Saison* entstanden sein.

2) Biographische Argumente, d. h. das vermutete Auftauchen referentieller Bezüge zum Leben des Autors in den Texten der *Illuminations* gehen immer von der unhaltbaren Voraussetzung aus, daß man nur über etwas schreiben könne, wenn man es selbst gesehen oder erlebt habe. Bei der in Rimbauds Texten weit vorangetriebenen Zerstörung der referentiellen Kohärenz und den spärlichen zuverlässigen Informationen über sein Vagabundenleben können biographische Details (abgesehen vom eben erwähnten grundsätzlichen methodischen Einwand) kaum eine sichere Datierung der *Illuminations* ermöglichen. [3]

3) Versagen also solche äußerlichen Datierungsmöglichkeiten als alleiniges Kriterium, so bleibt als einzig erfolgversprechendes die Verbindung chronologischer Daten mit den inneren Bezügen zwischen *Une Saison en enfer* und den *Illuminations* übrig.

Die zentrale Frage ist hierbei: Gilt die Absage an die Dichtung in *Adieu* dem Dichten Rimbauds insgesamt oder nur einer bestimmten Art zu dichten? Bezie-

hungsweise die im Grunde gleiche Frage, nur grundsätzlicher formuliert: Handelt es sich überhaupt um einen Abschied von der Dichtung? Schon die Feilarbeit am Text der *Saison* (vgl. die sog. *Brouillons*) und erst recht ihre Veröffentlichung lassen berechtigte Zweifel an dieser Möglichkeit aufkommen. Die Argumente, die außerdem für ein lediglich begrenztes Adieu an eine bestimmte Art zu dichten, nämlich die der *Derniers vers*, sprechen, wurden bereits dort besprochen. Dazuhin kommt, daß Rimbaud sich nachweislich auch noch nach 1873 (dem Veröffentlichungsdatum der *Saison*) um die später von Verlaine unter dem Titel *Illuminations* herausgegebenen Texte gekümmert hat.

Die vorliegende Untersuchung könnte dann ein zusätzliches Argument für die relative Chronologie erbringen, wenn es ihr gelänge, die Themen und die Art der poetischen Auseinandersetzung mit Wirklichkeit in der *Saison* und in den *Illuminations* sinnvoll in die von uns als Arbeitshypothese angenommene Entwicklung von den einfachen poetischen Modellen zu den komplexen mit ihrem freien sekundären Gebrauch vorangegangener Modelle einzuordnen. Einen ersten Schritt dazu stellte die Analyse der Kritik der *Alchimie du verbe* an den *Derniers vers*, also an dem, was seine Poesie *nicht* sein sollte, dar und die aus ihr auf dem Hintergrund der *Voyant-Briefe* extrapolierten Forderungen an eine »objektive« Poesie (»Aujourd'hui je sais saluer la beauté.«).<sup>7</sup> Dieser Überlegungsstrang soll nun im Rahmen der gesamten *Saison* und ihrer poetischen Praxis weiterverfolgt werden.

### *Une Saison en enfer als Muster der neuen Dichtung*

*Une Saison en enfer* – sieht man von den drei schon genannten Einzelgedichten ab – das einzige von Rimbaud selbst in Druck gegebene Werk, dürfte aufgrund dieser Tatsache von ihm selbst als gelungenes, seinen Vorstellungen von Dichtung entsprechendes Werk aufgefaßt worden sein. Diese Vorstellungen lassen sich nicht nur, wie schon bei der Analyse von *Alchimie du verbe* geschehen, an der Kritik der eigenen früheren Produktion als Fehlentwicklung ablesen, sondern auch an der poetischen Form, in der diese Kritik vorgebracht wird.

Rimbaud trennt nicht fein säuberlich zwischen Dichtung und metapoetischen Äußerungen, ebensowenig wie zwischen Dichtung und Leben. Er nimmt damit einen Ansatz der *Voyant-Briefe* auf, geht jedoch in dieser Richtung noch einen Schritt weiter. Jene rechneten einerseits mit der Vergangenheit – dem eigenen Verhalten und der Poesie der Vorgänger – ab, andererseits versuchten sie, sowohl das Neue begrifflich zu beschreiben als auch eigene, in mehr oder weniger traditionelle Gedichtformen gefaßte Parodien alter Themen als Muster für die neue poetische Richtung vorzulegen. Doch schon in diesen Briefen vermitteln nicht nur die Gedicht-Texte, sondern der gesamte, zunächst irrational erscheinende, emphatische, aber keineswegs chaotische Duktus der Brieftexte einen Vorgeschmack auf die propagierte »Entregelung«. In der *Saison* nun verlagert sich die Kritik an der fremden poetischen Produktion auf die eigene, und die Art der Kritik selbst, die Art der Auseinandersetzung mit einem be-

stimmten Teil der Wirklichkeit, nämlich seinem eigenen Leben und Dichten, bildet in *Une Saison en enfer* das Muster des Neuen.

Die für die *Saison* (in einem Brief an E. Delahaye vom Mai 1873 »Livres païens, ou livre nègre« genannt) »erfundenen Geschichten« sind deshalb »atroces« [4], weil sie die schon seit den *Voyant-Briefen* geplante schonungslose Analyse des Ichs und seiner sozialen Bedingungen von einem Standpunkt aus vornimmt, der sich außerhalb der Normen christlicher Moral (»païen«) und abendländischer Kultur (»nègre«) stellt.

Der langsam gereiften Erkenntnis, daß der Wirklichkeit (auch des eigenen Ich) nur über den »Umweg«, d. h. die Zerstörung und Um-Schreibung von bereits vorhandenen Wirklichkeitsmodellen näher zu kommen ist, entspricht die konsequente Entwicklung von der satirischen Karikatur und Parodie zum freien sekundären Gebrauch aller Arten literarischer Modelle. Die Zeit der einfachen Wahrheiten um 1870/71 (hier: das Alte, Schlechte, das Second Empire, die konservative bürgerliche Republik, Familie, Religion, Moral; – dort: das Neue, Gute, Demokratie, nicht durch irgendwelche moralischen Normen gebundene zwischenmenschliche Beziehungen, Wissenschaft und Fortschritt; hier: das selbstherrliche Ich; – dort: die von ihm getrennte, kritisch betrachtete Welt) – diese Zeit ist vorbei und damit auch die Möglichkeit »einfacher« poetischer Modelle. Die ganze ideologische Komplexität und Widersprüchlichkeit seiner Person in ihrer vielfältigen Verflechtung mit Wirklichkeit läßt sich am besten in einem ebenso komplexen und widersprüchlichen poetischen Modell einer »Biographie« repräsentieren.

### *Mon carnet de damné*

Bei der Gattungsbezeichnung beginnen schon die Schwierigkeiten. Biographien, Tagebücher etc. werden üblicherweise nicht der Poesie zugerechnet; andererseits gehören gerade solche, für den »langage de la passion« offenen Textsorten (man denke nur an Rousseau) zu den anerkannten Vorläufern des sog. Poème en prose. [5] Auch sind Tagebücher, auf die Rimbauds Begriff »carnet« hinweist (»je vous détache ces quelques hideux feuillets de mon carnet de damné«), im allgemeinen streng chronologisch strukturiert. In der *Saison en enfer* dagegen werden Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in einem fast simultanen Gedanken- und Bilder-Komplex gemischt, allerdings in einem großräumigen chronologischen Rahmen.

Das dafür neben Tagebuchaufzeichnungen und Reflexionen von der literarischen Tradition bereitgestellte Modell wird beim Leser bereits durch den Titel in Erinnerung gerufen. Die Descensus der antiken Literatur bzw. der im Text ausdrücklich erwähnte biblische Abstieg Christi in die Vorhölle unmittelbar vor der Auferstehung kennzeichnen eine Zeit der Überwindung des Alten, der Schwäche, besonders aber eine prophetisch auf die glückliche Zukunft vorbereitende Übergangszeit, in die sich noch die Vorstellung von einer Läuterung durch eine Art Fegefeuer mischt. Das Abrollen des Lebensfilms in extremis (»tout

dernièrement m'étant trouvé sur le point de faire le dernier *couac!*«), die Gewissenserforschung und der Ausblick auf das künftige Heil fallen in einem Text zusammen.

Die freie sekundäre Verwendung religiöser Textmodelle hat in diesem Kontext nichts Überraschendes, da nun einmal die Religion und die religiöse Praxis bis ins 19. Jh. das vorherrschende System für Probleme der Ethik, der Moral, des Glücks etc. gestellt und sich andererseits die Kunst als eine Art Ersatzreligion etabliert hat. [6] Wie wir schon im Zusammenhang von *Alchimie du verbe* gesehen haben, heißt das nicht, daß sich alle biblischen ›Geschichten‹, alle religiösen Termini referentiell auf das Christentum beziehen. [7] Sie werden frei verwendet, d. h. sie beziehen sich teils auf das Christentum, teils werden sie auf etwas anderes übertragen.

Selbst wenn Rimbaud versichert »[. . .] je crois avoir fini la relation de mon enfer. C'était bien l'enfer; l'ancien, celui dont le fils de l'homme ouvrit les portes.« (*Matin*) so ist, selbst wenn man an die Hölle glaubt, hier der metaphorphisch-poetische Charakter der Hölle offensichtlich, zumal die meisten der von Rimbaud verwendeten biblischen Geschichten (etwa diejenige der ›Törichten Jungfrauen‹) und Begriffe (wie ›Heil‹, Sünden-›Fall‹ etc.) ihrerseits schon in der Bibel symbolisch verwendet werden. Während das dichtende Ich sich im titellosen Eingangstext als vom Satan gepeinigt darstellt (»Mais, cher Satan, je vous conjure, une prunelle moins irritée!«) spielt es gleichzeitig im Abschnitt *Délire I* aus der Sicht der »vierge folle« die Rolle des Fürsten dieser Welt (»époux infernal«); außerdem wird die lehrhafte Absicht des biblischen Gleichnisses ins Gegenteil verkehrt; dort gilt der eine Teil der Jungfrauen deshalb für töricht, weil sie nicht rechtzeitig für die Ankunft des himmlischen Bräutigams bereit waren; so befindet sich die »vierge folle« innerhalb des christlichen Systems passend in einer Beichtsituation, in der sie dem göttlichen Bräutigam ihr sündhaftes Versagen eingesteht. Andererseits entwickelt sich diese Beichte unter der Hand zu einem Hymnus auf den Höllenbräutigam und zu einem bedauernden Eingeständnis, daß sie seinen Idealen und seinen Anstrengungen zur »Veränderung des Lebens« nicht folgen konnte. Sie flüchtet sich in die Arme des himmlischen Bräutigams nicht in erster Linie aus Einsicht oder Reue, sondern weil sie von ihrem höllischen Gatten verlassen wurde.

Der »coq gaulois« aus der *Alchimie du verbe* überträgt die Geschichte der Verleugnung Christi offensichtlich auf die Geschichte der Verleugnung des Ideals durch Rimbaud; andererseits werden Symbole wie der Regenbogen, das Kreuz und die Taufe jedoch direkt auf das Christentum bezogen. Jedoch auch dann werden diese symbolischen Versatzstücke teilweise so umgeschrieben, daß sie in Rimbauds System passen, d. h. sie erfahren eine Umwertung, meist ins Gegenteil von ihrem Wert im ursprünglich christlichen System (vgl. das Verfahren beim *Forgeron*): der Regenbogen als Zeichen der Versöhnung in der jüdisch-christlichen Überlieferung wird in seinem Modell Zeichen für Bindung, Gefangenschaft, Verdammung (»J'étais damné par l'arc-en-ciel.«) bzw. die Sintflut (wie wir noch in *Après le Déluge* sehen werden) erscheint nicht mehr als

Strafe Gottes für eine sündige Menschheit, sondern als willkommene revolutionäre Reinigungsflut.

Dieser freie Gebrauch religiöser Modelle – also referentiell, metaphorisch oder auch beides gleichzeitig – macht es so schwierig zu entscheiden, was Rimbaud nun ›eigentlich sagen will‹, und macht es gleichzeitig so einfach, ihn je nach eigenem Vorurteil als (verkappten) Christen oder als Atheisten zu vereinnahmen. – Allerdings nur solange man die Bilder und Begriffe isoliert und ihre Einbettung in ein komplexes poetisches Modell außer Acht läßt. Diese Modelle haben in ihrer vielfach festgestellten Widersprüchlichkeit zwei Seiten. Einerseits wollen sie eben gar nichts ›eigentlich‹, d. h. begrifflich bzw. in traditionellen Begriffen sagen, sondern sie heben beispielsweise den Gegensatz Christ-Atheist als irrelevant und obsolet auf; andererseits heißt das nicht, daß sie ›nichts sagen‹ wollten und es bei bloßen Widersprüchlichkeiten und diabolischer Verwirrung bewenden ließen: Trotz aller Simultaneität der ideologischen Gesichtspunkte handelt es sich in der *Saison* insgesamt um ein Modell der Läuterung, einer in den Augen des Dichters positiven und zukunftsorientierten Entwicklung mit klarem Ziel, an deren Ende (relativ) eindeutige Aussagen stehen. Vom titellosen, die Ausgangssituation beschreibenden Einleitungstext über den eher die weiter zurückliegenden und generellen Ursachen behandelnden Abschnitt *Mauvais sang*, die Überwindung der unmittelbaren Vergangenheit in *Nuit de l'enfer* und *Délires* bis zu den Zukunftsvisionen von *Matin* und *Adieu* werden, wie wir noch genauer verfolgen werden, die Urteile immer deutlicher, das Fazit der Schlußsätze immer klarer.

Die Widersprüchlichkeit der Texte, der wir auch schon, wenn auch weniger auffällig, in den *Voyant-Briefen* begegneten (vgl. dort den auch in der *Saison* wieder auftauchenden Gegensatz zwischen ›arbeiten‹ und ›nicht arbeiten‹), und die nach üblicher Logik sich ausschließende Aussagen kombiniert, ist geradeso wenig wie dort ein Ausdruck der Irrationalität, sondern nur der einer Abwendung von einer ganz bestimmten, in manichäischen Oppositionen denkenden Ratio: gleichzeitig arbeiten und nicht arbeiten (*L'Eclair*) ist lediglich für die Arbeitsamt-Bürokratie ein unlösbarer Widerspruch; gleichzeitig gallischer und skandinavischer Herkunft sein (*Mauvais sang* – *Délire I*) für den Genealogen oder Rasseforscher; sich widersprechende Kommandos zum Aufbruch und zum Dableiben (*Mauvais sang*) vielleicht für den Offizier; das Lob Gottes und wenige Sätze später der Fluch (*Mauvais sang* u. ö.) sowohl für den Atheisten als auch für den Christen. Für Rimbaud, der »im Unbekannten ankommen« möchte, sind die Gegensätze lediglich die Basis seiner Wirklichkeitserfahrung, mit der er sich in seinem Leben und seiner Dichtung auseinandersetzen muß.

### *Leben und Dichten*

Daß dies die wichtigsten, nicht voneinander zu trennenden Bereiche seiner Bemühungen sind, zeigt schon die zentrale Stellung der beiden *Délires* genannten Textabschnitte innerhalb der *Saison*: *Délire I (Vierge folle)* legt den Schwer-

punkt auf das Thema Leben, menschliche Bindung, aus der Sicht eines Nahestehenden (der bzw. die von der Forschung traditionell mit Verlaine identifiziert wird); das sich wie der zweite Flügel eines Diptychons darauf beziehende *Délire II (Alchimie du verbe)* das zudem genau in der Mitte sämtlicher Abschnitte steht, bezieht sich, wie bereits gezeigt, dominant auf die Dichtung, allerdings in enger Verknüpfung mit den Ursachen und Folgen im Lebensbereich.

Auch Lebensbewältigung und Dichtung schwanken zwischen verschiedenen Polen: zwischen Auflehnung, zukunftsorientierter Arbeit einerseits und Ermattung, Resignation andererseits, zwischen Freundschaftssuche und Einzelkämpfertum, zwischen Engagement und Flucht, sei es in den Orient, zurück in die Arme der Religion oder in die Wortalchimie.

Während die Kindheit in der *Saison* mehrfach (vor allem zu Beginn von *Mauvais sang* und *Matin*) im Licht eines frohen, aktiven Lebens erscheint, scheint die unmittelbar der Niederschrift vorausgehende bzw. die gegenwärtige Periode gekennzeichnet durch einen schlafähnlichen Zustand der Niedergeschlagenheit, der Ermattung, der Hoffnungslosigkeit und der Todesnähe. [8] Dieser tierische, mit demjenigen aus der *Alchimie du verbe* vergleichbare Zustand bekommt aber keine vergleichsweise positive Beurteilung mehr (»félicité des bêtes«), sondern wird von einem ethischen Standpunkt aus als (Selbst-) »Betrug« und »Faulheit« abqualifiziert (»plus oisif que le crapaud«), bzw. stellt Rimbaud selbstironisch fest: »La vie fleurit par le travail, vieille vérité: moi, ma vie n'est pas assez pesante, elle s'envole et flotte loin au-dessus de l'action, ce cher point du monde.« (*Mauvais sang*)

In diesem desolaten Zustand bieten sich von der Tradition und der Erziehung nahegelegte Auswege (aus der Perspektive des Schlusses gesehen: »Versuchungen«) an:

Zuallererst der Glaube, daß die Rettung, das Heil mit Hilfe der (christlichen) *Religion* erworben werden könne. Doch macht Rimbaud auf zweierlei Weise klar, daß er diesen Ausweg für zu billig und nicht mehr gangbar hält. Alle religiösen Anwandlungen und Seelenaufschwünge werden im Text durch unmittelbar folgende eindeutige Abwertungen brutal erstickt: Auf das »*De profundis Domine*« folgt in *Mauvais sang* sofort ein zurücknehmendes »suis-je bête!« oder auf das »Pitié! Seigneur, j'ai peur [...] Marie, Sainte Vierge!« ein »Horreur de ma bêtise.« Im fast ganz auf die Zukunft und die Arbeit an der Zukunft eingestellten *Eclair* kommt der Priester gleich hinter dem Banditen als einer derjenigen, die das Nichtstun und das Jammern fördern statt die »neue Arbeit«, und die von der »sale éducation d'enfance« ausgehende Versuchung steigt ihm nochmals in Form von Weihrauch in die Nase.

Neben diesen Einzelverweisen zeigt die Erscheinungshäufigkeit des religiösen Themas in der *Saison* insgesamt gegen Ende zu eine abnehmende Tendenz. In *Matin* wird zwar noch die biblische Geschichte vom weihnachtlichen Fest der Erlösung und von den Heiligen Drei Königen verwendet, jedoch metaphorisch säkularisiert und auf die Zukunftshoffnungen der arbeitenden Mensch-



heit bezogen, der »Aberglaube« ausdrücklich abgelehnt; im Schlußtext *Adieu* taucht die Religion als Versuchung nicht mehr auf.

Auch der Gedanke an eine *Flucht* aus Europa – wie wir schon bei der Interpretation von *Le Bateau ivre* gesehen haben, ein traditionelles Thema, das im Zeitalter verstärkter kolonialistischer Bestrebungen Frankreichs zu Beginn der Dritten Republik für viele Franzosen über die poetische Fiktion hinaus (darunter später bekanntlich auch Rimbaud selbst) zusätzliche praktische Aktualität erlangte – wird ebenfalls von verschiedenen Seiten und in seiner ganzen Widersprüchlichkeit dargestellt.

In *Mauvais sang* folgen in geringem Abstand Entschluß zur Flucht und Resignation bzw. die Entscheidung, sich den hiesigen Problemen zu stellen, aufeinander (»Ma journée est faite; je quitte l'Europe. [...] On ne part pas. – Reprenons les chemins d'ici [...]«). Das kurz als Perspektive aufscheinende Dasein eines faulenzenden Herrenmenschen (»chasser, fumer surtout; boire des liqueurs fortes«), das ihm zwar in den Augen seiner Mitmenschen gesellschaftliche Anerkennung verschaffen und seinen Wert steigen lassen könnte (»sur mon masque, on me jugera d'une race forte. J'aurai de l'or [...] Je serai mêlé aux affaires politiques. Sauvé.«) wird von Rimbaud jedoch – wie später in *Démocratie* – eindeutig beurteilt (»je serai oisif et brutal«) und gleich auch schon wieder als Dienst am verhaßten Vaterland verworfen: »[...] j'ai horreur de la patrie. Le meilleur. c'est un sommeil bien ivre sur la grève.« [9]

Noch eine andere Art von Flucht wird kurz erwogen; diesmal nicht unter dem Vorzeichen des Kolonialismus, sondern der Begeisterung für die »Weisheit des Ostens« im Gegensatz zu den »marais occidentaux«. Doch auch in *L'Impossible* steht dem »Je m'évade!« zu Beginn schon bald eine gegenteilige Bewertung gegenüber. Das Aufgeben des religiösen Heilsstrebens, der künstlerischen und wissenschaftlich-technischen Bemühungen und seiner politisch destruktiven Tätigkeit zugunsten dieser »ersten Weisheit« sieht ihm verdächtig nach kamouflierter Faulheit aus. [10]

Auch die Rückkehr zum primitiven, tierischen *Naturzustand* (»je suis une bête«) der »Kinder Chams« bleibt ihm verschlossen. Als »echter Neger« [11], der meint, durch das Ersetzen der Worte [12], durch Schreien, Tanzen und die Beschränkung auf die Stillung der primitivsten Bedürfnisse (»faim«, »soif« und der Tanz erinnern an die *Alchimie du verbe*) der Erkenntnis der Natur und seiner selbst näher zu kommen, gibt er sich ganz offensichtlich einer die politische Wirklichkeit übersehenden Illusion hin: »Je ne vois même pas l'heure où, les blancs débarquant, je tomberai au néant.« Die Desillusion folgt auch schon im nächsten Abschnitt unter Verwendung fast der gleichen Worte: »Les blancs débarquent. Le canon! Il faut se soumettre au baptême, s'habiller, travailler.« Die zweiseitigen Segnungen der sich alles unterwerfenden europäischen Zivilisation (»coup de la grâce« [13]) holen einen selbst in den entferntesten Winkeln des Erdballs wieder ein; eine Flucht ist unmöglich.

Vor der Flucht in die Religion, die Regression oder den Orient stand in den *Voyant-Briefen* die *Flucht nach vorn*. Doch auch dieser Fortschrittsglaube und

die Wahl des Weges in die Zukunft weisen nicht mehr die optimistische Sicherheit auf, die die Ideologie Rimbauds zur Zeit eines *Forgeron* und der *Voyant-Briefe* noch kennzeichneten.

Begriffe wie Fortschritt und Wissenschaft werden in *Mauvais sang* eher skeptisch eingeschätzt. Zwar hat die »race inférieure«, zu der sich Rimbaud selbst rechnet, in der Dritten Republik die politische Macht errungen, doch der ironisch mokante, übertriebene Erfolgssicherheit vortäuschende Ton zeigt die Ernüchterung über den mittlerweile erreichten Fortschritt:

La race inférieure a tout couvert – le peuple, comme on dit, la raison; la nation et la science.

Oh! la science! On a tout repris. Pour le corps et pour l'âme, – le viatique, – on a la médecine et la philosophie, – les remèdes de bonnes femmes et les chansons populaires arrangés. Et les divertissements des princes et les jeux qu'ils interdisaient! Géographie, cosmographie, mécanique, chimie! . . .

La science, la nouvelle noblesse! Le progrès. Le monde marche! Pourquoi ne tournerait-il pas?

Die Anspielung auf Galileis »Eppur si muove!« zeigt im Kontrast zum vorangehenden Satz (»Le monde marche!«) gerade eine nicht teleologisch ausgerichtete Bewegung, einen Leerlauf ohne Fortschritt. Rimbaud wirft der Wissenschaft in *L'Impossible* vor, daß sie sich mit Sinnlosem beschäftigt (»se prouve les évidences, se gonfle de plaisir de répéter des preuves«) ja daß sie geradezu schädlich sei (»Pourquoi un monde moderne, si de pareils poisons s'inventent!«).

So wie die Wissenschaft praktiziert und der Fortschritt vom Bürgertum seiner Zeit aufgefaßt wird, wirft sie Rimbaud mit dem Christentum in einen Topf. Die Karikatur des fortschrittsgläubigen, aufgeklärten und dabei auf seinen »gesunden Menschenverstand« beschränkten Bürgers, des M. Prudhomme [14], ist laut Rimbaud »mit Christus geboren«.

In der für die *Saison* typischen Komplexität des Denkens möchte Rimbaud aber andererseits auch nicht auf die Wissenschaft verzichten; im Gegenteil, sie ist ihm nur zu langsam: »Ah! La science ne va pas assez vite pour nous!« und der schon erwähnte Verzicht auf die »rayons de l'art« und den »orgueil des inventeurs« zu Gunsten der Weisheit des Orients erscheint ihm als Faulenzertraum (»rêve de paresse grossière«).

*L'Eclair* nimmt das Thema Arbeit und Wissenschaft wieder auf und bezieht es auf das eigene Tun. Aber auch hier ist die Haltung ähnlich ambivalent. Der positiven Wertung (»Le travail humain! c'est l'explosion qui éclaire mon abîme de temps en temps.«) folgt im nächsten Abschnitt die sofortige ironische Distanzierung von den zeitgenössischen Fortschrittsexperten, die das »Tout est vanité« des Ekklesiastikus in ein forsches »Rien est vanité« verdreht haben und vor deren Segnungen es kein Entkommen mehr zu geben scheint (»[. . .] ces récompenses futures, éternelles . . . les échappons-nous? . . .«).

Angesichts dieser Art von Fortschritt tendiert Rimbaud eher zur Verweigerung (»C'est trop simple, et il fait trop chaud; on se passera de moi.«). Doch wird das Faulenzen und gleichzeitige Jammern über die Welt (»en nous plaignant et

en querellant les apparences du monde») und das phantastische Träumen im Verein mit Gauklern, Künstlern und Priestern («rêvant amours monstres et univers fantastiques») als Auswirkung seiner »sale éducation d'enfance« abgelehnt und die Auflehnung gegen den Tod propagiert. Offensichtlich hat sich Rimbaud im seitherigen Verlauf der »Zeit in der Hölle« zu einer Revolte durchgerungen, von der er noch in *Mauvais sang* sagte, er sei dazu unfähig («Je ne puis comprendre la révolte. Ma race ne se souleva jamais que pour piller.»). *L'Eclair* kann so als »Hoffnungsblitz« mit einer im Hinblick auf die Zukunft vorsichtig optimistischen Frage enden: »l'éternité serait-elle pas perdue pour nous!«

Trotz aller Skepsis gegenüber Wissenschaft und sog. Fortschritt bleibt Rimbaud letztlich der von der »törichten Jungfrau« bei ihrem »Höllengatten« ausgemachte Wille, unter Aufbietung aller Kräfte »das Leben zu ändern« oder es zumindest »zu versuchen« in einer Radikalität, die ihn als Gefahr für die Gesellschaft erscheinen läßt («un sérieux danger pour la société«).

Dabei kann sich Rimbaud weder auf die Religion, noch auf den Orient, noch auf die fortschrittsgläubige, auf ihre Art von Wundern hoffende Wissenschaft, wie sie zu seiner Zeit praktiziert wird, stützen, sondern am Ende seiner Überlegungen steht, wie noch zu Zeiten vor der Kommune, nur inzwischen illusionsloser (seine »Heiligen Drei Könige«, sein »Herz«, seine »Seele« und sein »Geist«, sind noch nicht aufgebrochen, sie sehen jedoch den wegweisenden Stern!), das Fernziel einer säkularisierten Erlösung der Menschheit:

Du même désert, à la même nuit, toujours mes yeux las se réveillent à l'étoile d'argent, toujours, sans que s'émeuvent les Rois de la vie, les trois mages, le coeur, l'âme, l'esprit. Quand irons-nous, par delà les grèves et les monts, saluer la naissance du travail nouveau, la sagesse nouvelle, la fuite des tyrans et des démons, la fin de la superstition, adorer – les premiers! – Noël sur la terre!

Le chant des cieus, la marche des peuples! Esclaves, ne maudissons pas la vie. (*Matin*)

Noch einmal betont Rimbaud, daß diese Vision nicht durch übernatürliche Kräfte («J'ai cru acquérir des pouvoirs surnaturels») noch durch sprachliche Erfindungen («J'ai essayé d'inventer de nouvelles fleurs, de nouveaux astres, de nouvelles chairs, de nouvelles langues.«), wie sie schon in *Alchimie du verbe* ausführlich kritisiert wurden, noch durch Regression («des jalousies pour [...] les arriérés de toutes sortes») verwirklicht werden kann. Rimbaud reduziert nicht sein hochgestecktes Ziel, er korrigiert im Verlauf der *Saison* lediglich seine grandiose Selbstüberschätzung, seine Irrwege, die letztlich nur dazu dienten, seine »paresse« zu rechtfertigen, und er holt sich selber auf den Boden der Tatsachen zurück:

[...] Eh bien! je dois enterrer mon imagination et mes souvenirs! Une belle gloire d'artiste et de conteur emportée!

Moi! moi qui me suis dit mage ou ange, dispensé de toute morale, je suis rendu au sol, avec un devoir à chercher, et la réalité rugueuse à étreindre! Paysan!

Die Verfechter der Theorie, daß es sich bei diesem eindeutigen Bekenntnis zur Pflicht und zur Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit um einen endgültigen Abschied von der Poesie handle, übersehen vor allem zwei Punkte:

1) Sie nehmen Begriffe wie *artiste*, *conteur*, *réalité* zu direkt referentiell, statt ihre Bedeutung zuerst im Kontext des poetologischen Modells der *Saison* zu ermitteln und sie erst dann auf Rimbaud zu beziehen: er hat ja die Aufforderung zu einem »*devoir à chercher*« auch nicht als »Bauer« eingelöst!

Außerdem sagt die poetisch modellhafte Erörterung eines Lebensresümees und eines Lebensentwurfs noch nichts über den tatsächlichen chronologischen Ablauf der praktischen Ausführung in der Zukunft: die eindeutige Ablehnung des Kolonialismus in der *Saison* (und später auch noch in *Démocratie*) hat Rimbaud ja auch nicht daran gehindert, später selbst sich in dieses System als Händler einzufügen.

2) Vor allem aber übersehen sie die dem poetischen Modell der *Saison* immanente Logik:

Drei Sätze in exponierter Stellung, die Rimbauds Haltung zur ästhetischen Frage über den ganzen Text der *Saison* hinweg markieren, sollen daraufhin näher betrachtet werden.

Mit dem ersten setzt sozusagen die ›Handlung‹ der *Saison* ein, er bezeichnet das auslösende Moment für die Zeit der Versuchung und Läuterung. »Un soir, j'ai assis la Beauté sur mes genoux. – Et je l'ai trouvée amère.–Et je l'ai injuriée.«

Der zweite steht am Schluß des zentralen Textes, der *Alchimie du verbe*. »Cela s'est passé. Je sais aujourd'hui saluer la beauté.«

Der dritte bildet den Schlußsatz und ist außer seiner ohnehin schon hervorgehobenen Stellung auch noch zusätzlich von Rimbaud selbst unterstrichen: »– et il me sera loisible de posséder la vérité dans une âme et un corps.«

Interpretiert man den ersten dieser Sätze nicht biographisch, sondern im unmittelbaren Kontext und im größeren Zusammenhang mit den beiden anderen zitierten Sätzen, so kann er sich kaum, wie einhellig von den Kommentatoren angegeben[15], auf den Ästhetizismus des Parnasse beziehen. Der Kontext weist vielmehr diese »Beauté« (großgeschrieben!) als personifizierte Geliebte (»mon trésor«), als Ideal aus, das in Verbindung mit anderen zu diesem Zeitpunkt verleugneten und »geflohenen« Idealen, wie »justice« und »espérance humaine« steht. Besonders das Adjektiv »amère« zeigt, daß diese ›Schönheit‹ nicht wegen ihrer leichtfertigen Artistik (wie die sich prostituierende »subjektive Poesie« der Parnassiens in den *Voyant-Briefen*) beschimpft wird, sondern ganz im Gegenteil, weil sie dem auf rasche Glückserfüllung erpichten Rimbaud[16] eben nicht leicht genug zugänglich ist. Die parnassische Poesie ist nicht »amère«, sondern im Gegenteil »horriblement fadasse«; »amère« bedeutet hier im Sinne der sprichwörtlich ›bitteren Wahrheit‹ eher *douloureux*, *pénible*, *dur*.

Die Beleidigung dieser ›schwierigen‹ Schönheit, d. h. des hohen Anspruchs an die Poesie, dem sich Rimbaud in den *Voyant-Briefen* gestellt hatte, und die Hinwendung zu einem scheinbar weniger schwierigen Weg, der in *Alchimie du*

*verbe* beschrieben und kritisiert wird, bezeichnet also Rimbauds poetischen ›Sündenfall‹. Die selbstkritische Reflexion in *Alchimie du verbe* wird folgerichtig durch das Fazit des zweiten der von uns zitierten Sätze abgeschlossen, in dem die »Beschimpfung« zurückgenommen und durch einen »Gruß« ersetzt wird.

Bezieht man die beiden Sätze so aufeinander, dann wird auch der scheinbar der endgültigen Fassung widersprechende Schluß von *Alchimie du verbe* in den *Brouillons* verständlich. Dort heißt es:

[...] Cela s'est passé peu à peu.

Je hais maintenant les élans mystiques et les bizarreries de style. Maintenant je puis dire que l'art est une sottise. Nos grands poètes [...] aussi facile: l'art est une sottise.

Salut à la bonté.

»Kunst« ist hier nicht gleichbedeutend mit der beschimpften Schönheit; »art« ist eben die Art zu dichten, die in *Alchimie du verbe* abgelehnt wird und die ebenso wie das Wort »artiste«, das schon in den *Voyant-Briefen* (»trop artiste«) einen eindeutig negativen Beigeschmack hat, die etablierte »subjektive«, artistische Poesie bzw. ihre Poeten meint. [17] Zu solcher Kunst gehören die Ausgeburten seiner Einbildungskraft, die »Fantasmagorien« (*Nuit de l'enfer*), die sich völlig von der Realität gelöst haben. Der bedauernde Nachruf auf den »Künstler« und »Märchenerzähler« (»Une belle gloire d'artiste et de conteur emportée!«), der er hätte werden können, wenn er sich dem Zeitgeschmack angepaßt hätte, ist ironisch gemeint. Es ist bezeichnenderweise die »törichte Jungfrau«, die sich ein Abenteuerleben wie aus Kinderbüchern wünscht und die auf eine zauberhafte Veränderung der Wirklichkeit hofft, während sie allerdings tatsächlich völlig unverändert bleibt (»— le monde, en restant le même, me laissera à mes désirs, joies, nonchances.« *Délires I*).

Rimbaud versucht, sich vor sich selbst zu entschuldigen; er stellt es so dar, als seien ihm diese poetischen »Irrtümer« (»magies, parfums faux, musiques puéris«; *Nuit de l'enfer*) von anderen aufgedrängt worden und er habe sie eigentlich wider besseres Wissen produziert:

Et dire que je tiens la vérité, que je vois la justice: j'ai un jugement sain et arrêté, je suis prêt pour la perfection . . . (*Nuit de l'enfer*)

Diese »Wahrheit«, um die es für Rimbaud in der Poesie geht und deren zukünftigen Besitz er optimistisch im letzten Satz der *Saison* prophezeit, ist kein abstraktes Ideal, sondern ein »leib- und seelenhaftes« (»dans une âme et un corps«), der Prozeß und das Ergebnis seiner »étreinte« (»la réalité rugueuse à étreindre«) mit der Realität. Nicht mehr der möglichst leicht gewonnene Genuß der Schönheit wird gesucht, sondern sie ist nur erstrebenswert als Inkarnation und Animation der Wahrheit, die der Realität abgerungen wird in einem »combat spirituel«, der jeden Fußbreit gewonnenen Boden auf dem Weg zu einem solchen Fortschritt (nicht zu verwechseln mit dem Fortschritt des M. Prudhomme!) verteidigt (»tenir le pas gagné«) und auf die mühsame, geduldige Arbeit statt auf ›faulen Wortzauber‹ zählt:

Cependant c'est la veille. Recevons tous les influx de vigueur et de tendresse réelle. Et à l'aurore, armés d'une ardente patience, nous entrerons aux splendides villes.

Ein weiteres Ergebnis der *Saison* ist in diesem Schlußabschnitt die Erkenntnis, daß er diesen Kampf allein durchstehen muß. Schon in *Vierge folle* wird klar, daß diese ihren »Höllengatten« nicht versteht, selbst wenn sie es vorgibt (»aussi frivole que moi en disant ›Je te comprends‹. [...] J'ignore son idéal«). Er bleibt seiner in den *Voyant-Briefen* aufgestellten Devise »On se doit à la Société«, wenn auch weniger emphatisch formuliert, treu: »il faut que j'en aide d'autres: c'est mon devoir.«

Dem Abschnitt in *Adieu*, der die Hinwendung zur »Pflicht« und zur »rauen Wirklichkeit« bringt, geht derjenige voran, der noch einmal die schon ausführlich in *Alchimie du verbe* kritisierten Irrtümer schildert und der Hinweise auf verschiedene Texte der *Illuminations* zu enthalten scheint:

– Quelquefois je vois au ciel des plages sans fin couvertes de blanches nations en joie. Un grand vaisseau d'or, au-dessus de moi, agite ses pavillons multicolores sous les brises du matin. J'ai créé toutes les fêtes, tous les triomphes, tous les drames. J'ai essayé d'inventer de nouvelles fleurs, de nouveaux astres, de nouvelles chairs, de nouvelles langues. J'ai cru acquérir des pouvoirs surnaturels. Eh bien! je dois enterrer mon imagination et mes souvenirs! Une belle gloire d'artiste et de conteur emportée!

Wären tatsächlich Texte der *Illuminations* damit gemeint, so fielen auch sie unter das Verdikt und stützten die These von einem endgültigen Abschied an die Poesie in der *Saison* und der zeitlichen Nachordnung der *Saison* gegenüber den *Illuminations*. Tatsächlich sind die thematischen Bezüge etwa der ersten beiden Sätze zu *Villes* und *Barbare*, des dritten zu *Parade*, *Scènes* oder *Ponts*, der »neuen Blumen« zu *Fleurs* oder des »(Märchen)erzählers« zu *Conte* nicht zu leugnen. Solche Bezüge sind jedoch naturgemäß (da es nun einmal die Rimbaud beschäftigenden Themen sind) überhaupt sehr reichlich zwischen der *Saison* und den *Illuminations*, man denke nur an das häufige Thema des Aufbruchs und *Départ*, den Kolonialismus und *Démocratie*, des »Negers« und *Après le Déluge*. Wichtig ist jedoch nicht in erster Linie das Thema, sondern wie dieses Thema dargestellt wird. Wir werden an ausgewählten Beispielen zu zeigen versuchen, daß die Texte der *Illuminations* die in der *Saison* geäußerte Kritik schon mitverarbeiten, daß z. B. in *Fleurs* die »Erfindung« halluzinierter, künstlicher Blumen von der Darstellung »natürlicher« Blumen abgelöst wird oder daß *Conte* keine »billige« Märchenlösung bringt, sondern statt der »musiques puériles« das Scheitern solcher poetischer Versuche angesichts der Realität feststellt (»La musique savante manque à notre désir.«).

Wir interpretieren daher die *Illuminations* als die von Rimbaud in der *Saison* »gegrüßte« Schönheit, als sprachliche Verwirklichung der »Wahrheit«, die er in der Auseinandersetzung mit der »réalité rugueuse« zu gewinnen hofft. Dies äußert sich zunächst durch ein deutliches Dominieren der semantischen Strukturierung der Texte gegenüber den in den *Derniers Vers* so auffälligen »musikalischen« Strukturen mit stark emotiver Funktion. Das heißt jedoch weder, daß die

Sekundärstrukturen in ihnen keine bedeutende Rolle mehr spielten noch daß die semantische Struktur kohärent wäre. Im Gegenteil, da die »Wahrheit« für Rimbaud offensichtlich nicht mehr in einer einsträngigen, begrifflich faßbaren Ideologie zur Darstellung zu bringen ist, sondern nur noch in einem in sich widersprüchlichen, komplexen poetischen Modell, ist die primäre semantische Kohärenz reduzierter denn je und sind andererseits zusätzliche Strukturen auf allen sprachlichen Ebenen zur schwierigen Sinnbildung auch nötiger denn je.

### *Exkurs zu La Chasse spirituelle*

An dieser Stelle ist eine kurze Überlegung angebracht, ob unsere Interpretation der *Saison en enfer* im Zusammenhang des gesamten Werks Argumente liefern kann für eine weitere Klärung der Affäre um *La Chasse spirituelle* (Mai 1949).

G. Genette[1] zeigt, daß die Autoren der *Chasse* etwas Unmögliches zustandebringen wollten: zum einen eine nicht erkennbare Imitation Rimbauds, um als Rache für eine schlechte Kritik ihrer Dramatisierung von *Une Saison en enfer* die etablierte Rimbaud-Kritik an der Nase herumzuführen und lächerlich zu machen und sich selbst als fähige, wenn nicht kongeniale Interpreten Rimbauds ins rechte Licht zu rücken. Nachdem der erste Abschnitt auf dem Weg zum Ziel mit der Täuschung einiger Stars der damaligen Literaturkritik wie M. Nadeau und P. Pia erreicht war, hatten sie jedoch alle Mühe, auf der anderen Seite nachzuweisen (und damit stand und fiel ja der Racheakt), daß es sich in *La Chasse spirituelle* tatsächlich um ein *Pastiche* handelte. Denn entweder imitiert man so gekonnt, daß der Text wirklich nicht von einem Original zu unterscheiden ist, oder man schreibt ein *Pastiche*, das sich durch notwendiges Chargieren von den Originalen abhebt.

B. Morrissette hat die Geschichte der Fälschung in *The Great Rimbaud Forgery*[2] eingehend dokumentiert und zusätzlich mit wissenschaftlicher Gründlichkeit untersucht, was an diesem als *Pastiche* gelungenen Text »zu viel Rimbaud«[3] ist. Er analysiert im einzelnen unter anderem: 1) die viel zu häufigen, fast wörtlichen Selbstzitate; 2) den bei Rimbaud nicht in diesem Umfang anzutreffenden Gebrauch des Futurs, die übertriebene Reihung von Appositionen und die beim »späten« Rimbaud fast völlig fehlenden physiologischen und pseudo-medizinischen Neologismen; 3) die Mischung der Schreibart der *Saison* (vorwiegend abstrakte, philosophische, moralische, selbstanalytische Begriffe, wenig Bilder) mit derjenigen der *Illuminations* (vorwiegend Bilder); 4) die chaotische Bilderflut, die anachronistischerweise durch ihre nicht automatische, sondern willkürlich erzeugte und gesuchte Sprunghaftigkeit noch über die surrealistische »écriture automatique« hinausgeht[4] und an die Parodie des metaphorischen Prozesses bei Lautréamont erinnert, allerdings ohne dessen Kühnheit und schwarzen Humor. Daß so die Bilderfolgen unfreiwillig lächerlich wirken, mag ein kurzes Beispiel aus dem Abschnitt *Edens* belegen[5]:

Calice brûlant, airs d'opéra, gladiateurs enrubannés pour les faims populaires, sirènes et sorcières, mariées hypocrites, prêtres buvant des liqueurs douteuses au son d'un tam-tam. sièges rustiques pour les salons. Des bulles glaireuses crèvent devant mes yeux, des flèches multicolores me clouent sur un calvaire de confection. Les soeurs aînées aux agaçantes sollicitudes consolent les enfants pathétiques et les doux Jésus raccommodent les bonheurs usagés.

Dieser letzte Punkt – eine Bildwelt, die im Gegensatz zu dem, was wir bei Rimbaud als ungerechtfertigtes Vorurteil zu widerlegen suchen, tatsächlich chaotisch und nur sehr begrenzt sinnstiftend ist, – leitet über zu einer Feststellung des ›zu wenig Rimbaud, um von Rimbaud sein zu können‹, wie Breton schon kurz nach der Veröffentlichung der Fälschung, noch bevor sich die Urheber zu Wort gemeldet hatten, reklamierte. [6] Dieser Umstand bei der Rezeption der Fälschung wirft ein bezeichnendes Licht auf die Fälschung selbst. Offensichtlich entsprach sie zwar in etwa den Vorurteilen der Kritik über Rimbaud, nicht aber dem Eindruck, den ein Dichter wie Breton von Rimbaud hatte. Breton bleibt uns jedoch bei seiner schonungslosen Abrechnung mit der etablierten Literaturkritik in *Flagrant délit* handfeste Belege schuldig, seine Ablehnung ist intuitiv diejenige eines Lesers, der sich in die Bildwelt Rimbaud sinn-schöpferisch versenkt hat, von ihr mitgerissen wurde und der im Pastiche diese poetische Gewalt vermißt. [7]

Die vorurteilhafte Begrenztheit eines Teils der damaligen Literaturkritik bezüglich der wesentlichen Charakteristika der Rimbaudschen Lyrik, deren bereits begonnene Korrektur die vorliegende Arbeit weiterzuführen unternimmt, läßt sich an dem Pastiche-Text selbst, besonders an den von B. Morrisette aufgeführten Punkten des »trop Rimbaud« ablesen und mit unserer Interpretation des Rimbaudschen Werks kontrastieren:

- 1) Eine Überbetonung der lexikalischen und syntaktischen Äußerlichkeiten des Textes (Neologismen, Appositionsreihungen, Ausrufesätze etc.) ohne Bezug zu der Funktion solcher Formalia innerhalb ganzer poetischer Modelle und im Rahmen seiner Dichtungstheorie.
- 2) Die Einführung der pseudowissenschaftlichen Neologismen in einen späten Rimbaudtext etwa zeigt, daß die konsequente, stufenweise Entwicklung des Rimbaudschen Werks und der entsprechend eingesetzten poetischen Mittel nicht in ihrer inneren Logik erkannt wurde. Das gilt auch für die Mischung von Elementen aus der *Saison* mit solchen aus den *Illuminations*, die nur dadurch zu erklären ist, daß das im vorigen Kapitel dargestellte poetologische Verhältnis der beiden nicht klar genug gesehen wurde.
- 3) Diese Entwicklung wiederum wurde deswegen nicht deutlich genug beachtet, weil das dahinterstehende dichterische Programm der *Voyance* zu einseitig auf die deautomatisierende Zerstörung traditioneller Formen und Sinnzusammenhänge bezogen und die sinn-schöpferische Seite des metaphorischen Prozesses vernachlässigt wurde. B. Morrisette hat das Manko erkannt, wenn auch die positive Bestimmung des für Rimbaud Wesentlichen eher allgemein bleibt; seiner Meinung nach fehlt auch den besten, Rimbaud ›ähnlichsten‹ Passagen vor



allem eins: »they are not organized around a central vision, and thus lack an organic feeling of consistent poetic intent.« [8]

Ohne ein solches »central principle of organization«, das bei Rimbaud die Gestaltung komplexer, widersprüchliche Weltmodelle in sich verarbeitender und in sich »aufhebender« begrifflicher und bildhafter Texte erlaubt, bleibt für die Pasticheurs im Verein mit großen Teilen der Kritik nur eine chaotische, eben nicht sich zum Modell fügende Wort- und Bilderflut, die weit von der von uns beschriebenen sinnstiftenden Konsequenz und dem Ernst entfernt ist, mit dem Rimbaud seine Themen darstellt.

Diese weiter oben im Zusammenhang mit der poetischen Entwicklung als zentral und durchgängig herausgearbeiteten Themen, wie die gesellschaftliche Verpflichtung und das politische Engagement des Dichters, die Funktion der Dichtung als Auseinandersetzung mit der »rauen Wirklichkeit« und ihren gängigen Modellen (darunter das christliche, positivistisch-szientistische, kolonialistische, »alchemistische« etc.) und der daraus erwachsende utopische Entwurf einer »unerhörten«, noch »unbekannten« Zukunft, kommen in der *Chasse spirituelle* nicht vor bzw. sie erscheinen nur in unzusammenhängenden Zitatetzen.

Die in der *Chasse spirituelle* angeschnittenen Themen sind bei aller von der Skandalbiographie herkommenden anekdotischen Einfärbung nicht persönlich, bei aller hektischen Verwirrung nicht dynamisch, sondern statisch. Der erste Abschnitt, *Vaudeville*, der nach Aussage eines der Autoren, Mme Akakia-Viala [9] »une sorte de tableau, l'état de la France au moment de la guerre de 70 et la Commune« darstellen sollte, läßt nichts vom Engagement der satirisch-parodistischen Gedichte, aber auch nichts von der ideologisch komplexen Art der Behandlung des Themas etwa in *Après le Déluge* erkennen.

Ein unverhältnismäßiges Übergewicht erhalten in der *Chasse spirituelle* unter dem Einfluß des damals eben erst erschienenen Buches von Rolland de Renéville (*Rimbaud le voyant*) [10] die beiden in der *Saison en enfer* als überwundene Versuchungen auftauchenden Motive der »sagesse de L'Orient« (*Vacances païennes*) und der künstlichen poetischen Paradiise (*Edens*). Auch hier vermischen die Autoren Begriffe und Bilder in eins, die uns aus der *Saison* bekannt sind, die aber dort in einem bestimmten chrono-logischen (innerhalb des Rimbaudschen Systems) Verhältnis stehen: so in den *Vacances païennes* [11] Motive, die in der *Saison* dem Holzweg der »alchimie du verbe« zugerechnet werden (»Je vénère les animaux indifférents [...] s'abolir, se perdre [...] s'engloutir dans les rêves les plus profonds [...] ces révélations interdites«) teilweise im gleichen Satz ohne Hinweis auf einen gewollten Kontrast mit Begriffen vermengt, die gerade der aktiven, zukunftsgerichteten Sphäre der *Saison* angehören wie »patience«, »obstination«, »force«.

Vor allem das im Juni 1949 als zusätzliches Beweisstück für die Pastichierungsfähigkeiten der Autoren nachgeschobene *Amours bâtarde*s schlachtet das voyeuristische Interesse an Rimbauds Verbindung zu Verlaine aus und steht damit im Gegensatz zu Rimbauds eigener Gestaltung des biographischen Motivs

(wenn es unbedingt eines sein muß) in *Vierge folle*, die von Rimbaud, verquickt mit dem christlichen Gleichnis, als Modell seiner Überlegungen zur Funktion der Poesie benutzt wird.

Kurz: es fehlen in der *Chasse spirituelle* bei allen äußerlichen Anklängen an Rimbaud die komplexe Darstellung der für das gesamte Werk Rimbauds zentralen Themen, wie sie in *Une Saison en enfer* aufgerollt werden, und die eben nicht willkürliche, sondern sinnerschöpfende Kombination der Bildwelten wie sie die *Illuminations* bieten.

### 3.7. Komplexe poetische Modelle in den *Illuminations* [1]

Unsere auf der Basis der Lektüre der *Saison* formulierte These geht dahin, daß die *Illuminations* Beispiele für diejenige »Schönheit« bieten, die Rimbaud im Gegensatz zur »geschmähten« billigen Artistik zu »grüßen weiß«; daß es Texte sind, in denen Rimbaud die »rauhe Wirklichkeit zu umarmen« versucht.

Diese Auseinandersetzung geschieht jedoch in den *Illuminations* in verschiedener poetischer Form. Rimbaud verwendet weiterhin die aus der Zeit von 1870/71 bekannte Art der Um-Schreibung (wenn auch nicht mehr in gebundener Rede, sondern in poetischer Prosa): das zu kritisierende, konkurrierende Wirklichkeitsmodell wird durch ein neues überwunden (und gleichzeitig präsentiert: *Fleurs*) oder aber ein Thema wird in der satirisch-parodistischen Manier antithetisch verzerrt (*Démocratie*, *Royauté*). In beiden Varianten stehen sich (in praesentia bzw. in absentia) nur zwei konträre Versuche, Welt zu gestalten, gegenüber; typischer für die *Illuminations* und ihre revolutionäre Neuerung sind jedoch diejenigen Texte, die der Sammlung den Nimbus der Unverständlichkeit beschert haben und in denen mehrere sprachliche Modelle verschiedener Provenienz zerstört und in einem einzigen Um-Schreibe-Vorgang gemischt werden, d. h. ihre Elemente werden in neuen Kombinationen verwendet und in vielstimmigen, komplexen poetischen Modellen neu strukturiert.

Wir möchten anhand dieser strukturellen Unterschiede keine Spekulationen über eine frühere oder spätere Entstehungszeit der einzelnen Texte anstellen, obwohl die Tendenz zur semantischen Komplizierung offensichtlich mit der Zeit zunimmt. Nichts spricht jedoch dagegen, daß Rimbaud auch noch nach der »Erfindung« komplexer Modelle in für ihn »eindeutigen« ideologischen Fällen (wie sie seine Beurteilung der herrschenden »Demokratie« und des Königtums darstellen) auf bereits erprobte und für diesen Zweck bewährte Techniken zurückgreift.

Auf dem Hintergrund dieser bereits bekannten Formen der poetischen Wirklichkeitsauseinandersetzung treten die Charakteristika der komplexen Modelle deutlich hervor. Diese Komplexität hat verschiedene Wirkungen:

1) Die (Zer)Störung einer traditionellen primären Kohärenz – und nicht nur ihre satirische Verzerrung, die sie lediglich der Lächerlichkeit preisgibt – (zer-)

stört auch gleichzeitig die dieser Kohärenz zugrundeliegenden ideologischen Modelle von Wirklichkeit.

2) Dies geschieht nicht nur auf der Ebene ganzer (etwa biblischer) ›Geschichten‹ oder konventionalisierter literarischer Formen (etwa dem Märchen), d. h. weit oben in der Modellhierarchie angesiedelter Versuche systematischer ideologischer Kohärenzbildung, sondern wirkt sich aus bis hinein in die tieferen Schichten der Modellhierarchie. So werden etwa durch fehlende Verben, durch unkonventionelle syntaktische Fügungen, durch synästhetische Prozesse etc. grundlegende Denk- und Wahrnehmungsstrukturen mit Hilfe der so umgemodelten Sprache affiziert.

3) Die freie sekundäre Verwendung solcherart mehr oder weniger ›gestörter‹ Geschichten in einem neuen Text aktualisiert die alten, vorgängigen und konkurrierenden Modelle gleichzeitig als Intertext und verlangt nach einer umfassenden Historisierung dieser Geschichten und der ihnen zugrundeliegenden Ideologien in ihrem historischen Kontext.

4) Mit der (Zer)Störung geht die Neukombination des sprachlichen Materials einher. Die alten semantischen Modelle werden zu neuen, seither ungehörten, ungesesehenen und vielfältig sprachlich strukturierten Texten umgeschaffen, die den Leser zur Sinnbildung und zum Um-Denken anregen. Die Referenzialität der Texte wird nicht abgeschafft, sondern lediglich »ausgesetzt« und schließlich mit Hilfe der Sinnbildung in einer »référence secondaire« (P. Ricoeur) »aufgehoben«.

Die durch das (Zer)Störungswerk fast ins Grenzenlose erweiterte Offenheit (U. Eco) der Texte wird also in zweierlei Hinsicht wieder eingegrenzt: einmal durch die aktualisierten Kontexte und ihre historische Bedeutung als auch durch die Textstruktur, die die Möglichkeiten der semantischen Füllung beschränkt. Entsprechend sind die angebotenen Interpretationen der Versuch, einerseits die Offenheit andererseits aber auch die Grenzen der Sinnbildung anhand der Texte aufzuzeigen und so zwei Klippen zu vermeiden: die Szylla der ›einzig‹, ›richtigen‹ Lektüre und die Charybdis der Sinnlosigkeit bzw. der angeblichen Sinnverweigerung der Texte.

Damit setzen sich die folgenden Interpretationen entschieden von der ›modernsten‹ Lektüre der *Illuminations* ab, für die stellvertretend T. Todorov[2] stehen soll.

Seine Feststellung, daß die Texte der *Illuminations* – wie übrigens alle poetischen Texte! – nicht in erster Linie Existierendes beschreiben, daß sie keine primäre Referenz haben (selbst wenn es die von Todorov als euhemeristisch eingestuften Literaturwissenschaftler nicht wahrhaben wollen und seine Kritik an ihnen berechtigt ist) ist richtig, wenn auch, wie er selbst feststellt, banal. Die Folgerung daraus jedoch, ihr Sinn bestünde eben darin und nur darin, dies zum Ausdruck zu bringen (»leur sens [...] est de n'en point avoir«), sie erlaubten keine »représentation«, da ihre Widersprüchlichkeit und fehlender Zusammenhang eine seiner Meinung nach dazu notwendige Konstituierung eines »être total et unifié« verhinderten, ist für Rimbaud anachronistisch und falsch.

Es ist, wenn man von Rimbauds poetologischen Äußerungen und von der Entwicklung seines Werkes abstrahiert, unzweifelhaft möglich, die Texte so zu lesen, nur bleibt dann unklar, wozu Rimbaud dann so viele Texte dieser Art geschrieben hat; einer hätte genügt. Es soll auch nicht geleugnet werden, daß manche Texte der *Illuminations* (etwa Teile von *Phrases* oder *Enfance*) die Sinnbildung unendlich erschweren und für manchen sogar unmöglich machen, da sie die dem individuellen Leser ›zumutbare‹ Dosis an »Unbekanntem« überschreiten, d. h. das von der Semiosefähigkeit und der Kenntnis der Kontexte abhängige optimale Verhältnis von Destruktion und Konstruktion extrem zur Seite des sprachlich Neuen verschieben und damit an die Grenze der Kommunikationsfähigkeit stoßen. Das ist jedoch etwas anderes, als die Sinnlosigkeit zum Programm zu erheben und die auch von uns als wesentlich erachtete »complication« der Rimbaudtexte zur Sinn b l o c k a d e umzubauen, wo sie doch gerade das bis ins Extrem getriebene Mittel ist, neuen Sinn zu erzeugen, den Leser zum Um-Denken zu zwingen!

Abgesehen davon, daß Rimbauds gesamte Theorie und Praxis, wie wir sie von den *Voyant-Briefen* bis zu *Une Saison en enfer* nachzuzeichnen versuchten, dagegenspricht, erlaubte es eine solche Perspektive auch nicht, Rimbauds Verzweiflung vor dem ›Versagen‹ der Dichtung in der Auseinandersetzung mit der Realität (etwa in *Conte* oder *Solde*) und seine Resignation als Dichter zu verstehen.

Todorovs theoretische Überlegungen zu den *Illuminations* beruhen auf falschen Vorannahmen. Denn die Behauptungen, die Texte erhöben »das Fehlen einer Organisation zum Organisationsprinzip« (S. 245) und dieses »Fehlen einer Artikulation« eröffne den Weg für völlig willkürliche »Suppositionen des Lesers« (S. 248) wurden durch die erwähnten Forschungen von R. Klopfer und U. Oomen bereits fast zehn Jahre zuvor widerlegt. Die »thematische Inkohärenz« wird jedoch nicht nur, wie die beiden Autoren feststellen, in einer »sprachlichen Textkohärenz« aufgehoben, die allein in der »Stimmigkeit und Konsistenz der sprachlichen Strukturierung« [3] bestünde, sondern diese sprachliche Textkohärenz läßt sich – wie wir zu zeigen versuchen werden – zur Sinnbildung im Dienste einer sekundären Referenz im Sinne Ricoeurs nach dem Äquivalenzprinzip semantisieren.

Dies soll an Texten aus drei Bereichen exemplarisch geschehen: Zunächst an einem Text, der ein Objekt aus Rimbauds ›natürlicher‹ Umgebung gestaltet (*Fleurs*). Die Struktur der Abschnitte zusammen mit dem zeitgenössischen und Rimbauds eigenem ›Blumen-Kontext‹ repräsentieren Rimbauds poetischen Umgang mit der Welt der Objekte und implizieren gleichzeitig eine Kritik artistischer Lyrik. Doch es wäre eine unzulässige Einengung der Perspektive, wollte man den *Illuminations* eine ausschließlich metapoetische Funktion zustehen. Das Dichten ist für Rimbaud lediglich ein Gegenstand poetischer Gestaltung unter anderen.

Daher folgen Interpretationen von Texten, die sich mit historisch-politischen Phänomenen auseinandersetzen, indem sie ideologische Beurteilungen und Fi-

xierungen von Begriffen und ›Geschichten‹ aufbrechen (*Démocratie, Royauté, Après le Déluge*) oder sich zu utopischen, sprachlich-visionären Entwürfen des »Unbekannten« formen (*Barbare, Génie*).

Schließlich soll die Rolle, die Rimbaud der literarischen Modellierung beim Prozeß der Weltveränderung zuschreibt, an zwei Texten untersucht werden, die die Grenzen der Dichtung bewußt machen (*Conte, Solde*).

### *Fleurs*

Bei der Lektüre der *Saison* wurde die These aufgestellt, daß die Kritik Rimbauds an der »Erfindung neuer Blumen« sich nicht auf den *Fleurs* betitelten Text aus den *Illuminations* beziehen könne, da in diesem Text die Kritik an der wirklichkeitsverleugnenden Artistik bereits poetisch gestaltet sei. Mit *Fleurs*[4] greift Rimbaud nämlich ein Thema auf, über das er sich schon ausführlich geäußert hat. *Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs . . .* zeigt zumindest, wie er das Thema nicht behandeln wissen will: Blumen sind für ihn weder exotische ›Kunst‹-Pflanzen wie für den L'art-pour-l'art-Dichter noch Nutzpflanzen wie für M. Prudhomme. In *Fleurs* setzt er sich vornehmlich mit dem ersten Aspekt, der auch ihm naheliegenden Versuchung zur Erfindung ›künstlicher‹ Blumen auseinander. Um seine eigene Konzeption von der Repräsentation bestimmter Objekte zum Ausdruck zu bringen, verwendet er zunächst die Mittel der von ihm kritisierten Art zu dichten, allerdings nicht wie in der früheren Phase übertrieben parodistisch, sondern lediglich als eine virtuos gehandhabte Stufe, deren Überwindung durch die Struktur des gesamten Gedichtes zum Ausdruck gebracht wird.

### Fleurs

D'un gradin d'or, – parmi les cordons de soie, les gazes grises, les velours verts et les disques de cristal qui noircissent comme du bronze au soleil, – je vois la digitale s'ouvrir sur un tapis de filigranes d'argent, d'yeux et de chevelures.

Des pièces d'or jaune semées sur l'agate, des piliers d'acajou supportant un dôme d'émeraudes, des bouquets de satin blanc et de fines verges de rubis entourent la rose d'eau.

Tels qu'un dieu aux énormes yeux bleus et aux formes de neige, la mer et le ciel attirent aux terrasses de marbre la foule des jeunes et fortes roses.

Der Text ist in drei fortschreitend kürzer werdende Abschnitte eingeteilt (66, 52, 42 Silben), die jeweils einen einzigen Satz umfassen und deren Rhythmus sich gegen Ende zunehmend glättet und beschleunigt: zerfällt der erste Abschnitt noch in acht kurze, überwiegend durch Kommata und Gedankenstriche abgetrennte Teile, die dem Ganzen etwas Statisches verleihen, so sind es im zweiten nur noch drei und im dritten nur noch zwei immer länger werdende Satzteile:

I	4/8/5/11/11/20/7.	= 7
II	13/16/23.	= 3
III	16/26.	= 2

Eine weitere Betonung der Dynamisierung zum Schluß hin erfolgt durch die Stellung und die syntagmatische Komplizierung der drei Begriffe, die die beschriebenen Blumen benennen. Während »la digitale« im letzten Drittel des Textabschnittes I auftaucht, stehen »la rose d'eau« am Ende des Abschnittes II und »la foule des jeunes et fortes roses« am Ende des dritten Abschnittes. Außerdem zentriert sich der Blick zunehmend von der Schilderung der Umgebung auf die Blumen selbst, von der ›künstlichen‹ Inszenierung auf den Gegenstand.

Bis jetzt wurden diejenigen formalen Merkmale festgehalten, die alle drei Abschnitte, wenn auch in verschieden ab- bzw. zunehmendem, jedoch kontinuierlichem Maße betreffen und die dafür sprechen, daß der Höhepunkt des Gedichts in der dritten Strophe liegt. Es gibt jedoch Charakteristika, die die alle drei Abschnitte umfassende Bewegung durchbrechen und den dritten deutlich von den beiden ersten abheben. Diese setzen jeweils mit dem weichen Dentalexplosivlaut /d/ ein und unterstreichen die Ähnlichkeit des Anfangs durch die parallele Stellung von »d'or« jeweils als vierter Silbe. Der dritte Abschnitt beginnt zwar auch mit einem dentalen Explosivlaut und ist insofern mit den beiden ersten verbunden, er unterscheidet sich jedoch als harter (/t/) von ihnen. Die beiden ersten Strophen schildern die Blumen in einer ruhenden, fast statisch erstarrten Umgebung, die dritte in einer dynamischen Bewegung, die den bereits beschriebenen Gesamtrhythmus des Textes zum Ende hin auf den Höhepunkt treibt. Die beiden ersten Abschnitte bestehen außerdem bis auf die Verben und die Blumennamen (»je vois la digitale s'ouvrir«; »entourent la rose d'eau«) ausnahmslos aus Metaphern, während Rimbaud im dritten Abschnitt bis auf den Vergleich (»Tels qu' [...] de neige«) eine metaphernlose, »unpoetische« Beschreibung wählt. Die Blumen des dritten Abschnittes stehen außerdem als einzige im Plural, einem dazuhin durch das Syntagma betonten Plural (»La foule des [...] roses«), der auf das Amorphe, nicht auf besonders schöne Einzelexemplare abhebt und keine ästhetischen sondern biologische Qualitäten herausstreicht: die Rosen haben als einzige der drei Blumen qualifizierende, positiv qualifizierende Adjektive (»jeunes et fortes«) beigelegt.

Die beobachtete rhythmische Dynamisierung auf den Schluß hin, sowie die formalen Oppositionen zwischen den Abschnitten I/II und dem Abschnitt III, lassen sich am besten mit Hilfe der semantischen Ebene in eine Synthese bringen. Das dominante Bildfeld ist der Überschrift nach das der Blumen; sie bilden jedoch, besonders auffällig in den ersten beiden Abschnitten, einen kaum zu findenden »Eigentlichkeitsgrund« (G. Neumann) in einem Meer von Metaphern, die die Umgebung der Blumen gestalten. Die Blumen gehen, mit Ausnahme der letzten Strophe, in der die Blumen selbst die ›Oberhand‹ gewinnen, fast in dieser die ganze Aufmerksamkeit beanspruchenden kostbaren Aufmachung unter.

In Erinnerung an *Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs* . . . ist es interessant zu sehen, welche Blumen Rimbaud für sein Blumenstück wählt und in welche Umgebung er sie stellt: Es sind im Vergleich zu den in der Parnasse-Lyrik

üblichen Lotos und Aqokas keine exotischen, sondern e i n h e i m i s c h e Blumen. Der Fingerhut ist eine typische und häufige W a l d pflanze. Die Namenswahl der folgenden W a s s e r pflanze ist auffällig. Um zu vermeiden, daß man seine Blume mit derjenigen der Parnassiens verwechselt, wählt er weder den geläufigen aber exotischen Namen ›nénuphar‹ (vgl. Mallarmés *Nénuphar blanc*) noch den schon erwähnten Lotus noch etwa den im Frz. üblichen Ausdruck ›lis d'eau‹ oder ›lis des étangs‹, sondern ein Wort für eine Blume, die es anscheinend in solcher Schlichtheit weder in den Parkteichen noch im offiziellen Französisch gibt, sondern nur in den wilden Ardennen: »la rose d'eau«. [5] Die ersten beiden Blumen sind also in Rimbauds Heimat, den Ardennen, in der freien Natur wachsende, wilde, unter ihren Artgenossen auffallend schöne, aber bewußt keine edlen Blumen; sie gehören zu den »végétaux Français«, ohne deswegen »Hargneux, phtisiques, ridicules« (*Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs*, V. 37–38) zu sein.

Die dritte, die Rose, scheint nun im Gegensatz zu den beiden ersten und den edlen zu gehören, über die sich Rimbaud in *Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs* lustig macht. Doch dort (V. 25–28) waren die ›gewöhnlichen‹ Rosen dem Parnasse-Dichter ja gar nicht gut genug, sie mußten aufgebauscht und zu Olean der (»Rouges sur tiges de lauriers«) veredelt werden. Die Rosen nehmen folglich eine Zwischenstellung zwischen Natur und Künstlichkeit ein, sie gehören als veredelte zum Reich des Künstlichen, Kunstvollen, als Wildrosen zur Natur. Die Rosen aus *Fleurs* sind ganz offensichtlich zu den natürlichen Gewächsen zu rechnen. Es sind keine hochgezüchteten, edlen Einzelexemplare auf langem Stiel, sondern eine »Menge junger und starker Rosen«: ein Wildrosenstrauch. Im Gegensatz dazu sind die biologisch gesehen ebenfalls ›gesellig‹ wachsenden Pflanzen der ersten beiden Strophen, Fingerhut und Seerose, dort künstlich vereinzelt (vgl. die Singularformen – Plural + Mengenangabe).

Bezeichnend ist weiterhin der S t a n d o r t des Rosenstrauchs. Während Fingerhut und Seerose in der ›unkultivierten‹, aber durch Metaphern veredelten Natur (Wald und Wasser) stehen, steht dieser Strauch dagegen am Rande einer vermutlich von Menschenhand geschaffenen »Marmorterrasse«. Das Verhältnis von Kultur und Natur ist also im dritten Abschnitt demjenigen in den Abschnitten I und II genau entgegengesetzt. Während dort die Künstlichkeit die Natur verdrängt, überwuchert hier die Natur die kulturellen Erzeugnisse.

Bei der Analyse war der unterschiedliche Metaphorisierungsgrad der drei Strophen aufgefallen. Bevor diese Metaphorisierung bzw. ihr fast völliges Ausbleiben in der dritten Strophe im Zusammenhang mit den seitherigen Beobachtungen zu den Blumennamen gedeutet werden kann, müssen kurz die Metaphern selbst näher untersucht werden. Sowohl in der Schilderung des umgebenden Waldes als auch des umgebenden Wassers herrschen Isotopien kostbarer Metalle und Mineralien bzw. kostbarer von Menschenhand gefertigter Stoffe vor. Kristalle und Metalle, die von Natur aus regelmäßig aufgebaut und kostbar sind, nehmen eine Zwischenstellung ein zwischen dem künstlich Geformten (Stoffe, Marmorterrasse) und dem ›natürlich‹ Geformten (Augen, Haare in I;

blaue Augen, Schneeformen, Menge in III). Während Reste solcher vergleichsweise formloser, dafür aber lebendiger, belebter Natur im ersten Abschnitt nur ›am Rande‹ noch auftauchen (Z. 5: »d'yeux et de chevelure«) und im zweiten Abschnitt in einer vollkommen erstarrten künstlichen ›Natur‹ aufgehen, überzieht (»attirent«) die dynamische, bewegte, lebende Natur im dritten Abschnitt in zwei großen rhythmischen Wellen den letzten Rest von ›Kunst‹, die »terrasse de marbre«, mit einer Menge kraftstrotzender Rosen.

Das Gedicht durchmißt eine Kurve von der fast restlosen metaphorischen ›Verkünstlichung‹ und Erstarrung sonst bewegter wilder Natur (Wald) über die Vollendung dieser ›Verkünstlichung‹ und Verfestigung des sonst sprichwörtlich bewegten Elements Wasser im zweiten Abschnitt zu einem vollständigen Umschlagen der Tendenz im Schlußabschnitt, wo »Meer« (Wasser) und »Himmel« (Luft) der Natur zum Sieg über die Künstlichkeit verhelfen. Sowohl die »blauen Augen« als auch die »Schneeformen« des eingreifenden (Natur-)Gottes beziehen sich gleichzeitig auf Meer und Himmel, die eins sind in ihrer belebten (»yeux«) Bläue und ihrer nicht fixierten, wechselnden, ›formlosen‹ Form (Schaumkronen, Wolken).

Rimbaud gehört nicht zu den »friedlichen Photographen« (*Ce qu'on dit . . .*) der Natur, sondern er modelliert ihren Sieg über das artistisch Künstliche. Dieses Modell wird in seiner ganzen Bedeutung aber erst klar, wenn man es nicht nur in den Kontext von *Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs . . .* stellt, sondern auch in Kontrast zu anderen zeitgenössischen poetischen Modellen, die das Verhältnis von Kunst und Natur zum Gegenstand haben.

Die Blumen gehören zu den traditionellen »natürlichen« Metaphern für Natur, Jugend, Leben. [6] Für den desillusionierten Mallarmé sind sie nur noch Erinnerungen an ein transzendentes Ideal, an eine noch jungfräuliche Welt; in der Gegenwart des vom Leben »ausgezehrten« Dichters können sie höchstens Trost spenden – als Gift. [7] Bei Rimbaud dagegen haben sie ihre ursprüngliche belebende Kraft und Schönheit noch nicht verloren. Diese natürlichen Eigenschaften zeichnen sie gegenüber allen Errungenschaften der künstlichen technischen Zivilisation und der Kunst aus. [8] Die Kunst hat nach Rimbaud nicht die Aufgabe, eine künstliche Natur zu erfinden, sondern lediglich die Augen für die ihr eigene Schönheit zu öffnen, ohne in plattes Beschreiben zu verfallen.

Rimbaud steht damit in offensichtlichem Gegensatz zu einer zu seiner Zeit ›modernen‹ Haltung, die gut zehn Jahre später in Steigerung der parnassischen Kunstlehre in Huysmans' Held Des Esseintes kulminiert. Des Esseintes sucht echte Blumen, aber nur solche, die (als Potenzierung von Künstlichkeit) an Künstlichkeit die künstlichen noch übertreffen:

»[...] mais il rêvait maintenant à la combinaison d'une autre flore. Après les fleurs factices singeant les véritables fleurs, naturelles imitant des fleurs fausses.«

Einige Seiten später stellt er befriedigt fest:

»son but était atteint; aucune ne semblait réelle; l'étoffe, le papier, la porcelaine, le métal, paraissaient avoir été prêtés par l'homme à la nature pour lui permettre de créer ses monstres.« [9]



In *Fleurs* deutet sich demnach mit der Niederlage der Kunst gegenüber der Natur bereits die Erkenntnis aus *Conte* an, daß die Kunst allein nicht fähig ist, »das Leben zu verändern«; sie kann es höchstens veredeln, idealisieren, neuentwerfen oder sich wie bei Mallarmé, als angeblich autonomes, von der Bedeutungsfunktion befreites eigenes Reich zu konstituieren versuchen. Die letztliche Ohnmacht der künstlichen Welt gegenüber der Wirklichkeit, die mit der Natur im Bunde steht, wird von Rimbaud ähnlich in *Les Ponts* [10] modelliert. Die kunstvolle Architektur rhythmischer Bögen, die mit den beschriebenen Brückenbögen kookkurrieren, das sorgfältige Auftürmen und Überschneiden der Linien zu einer Art Theaterkulisse wird am Schluß von einem einzigen Sonnenstrahl zunichte gemacht.

Wie *Fleurs* zeigt, bedeutet »objektive« Poesie für Rimbaud nicht die Beschreibung von Objekten, die man direkt, nur genauer als seither anzuschauen brauchte, um ein »wahreres Bild« von ihnen zu erhalten. Das wahrere Bild entsteht erst auf dem Umweg über die Weckung des Bewußtseins, daß die bereits vorhandenen Bilder der Wirklichkeit falsch oder mindestens verbesserungsbedürftig sind. Das geschieht in der Poesie durch die spezifische ästhetische Gestaltung, die den Leser wie in *Fleurs* zuerst dazu bringt, das kritisierte Bild aufzubauen, um es dann umzubauen. Die auffallend häufige Pluralisierung solcher Titel, die Konkretes bezeichnen (z. B. *Fleurs*, *Ouvriers*, *Les Ponts*, *Ornières*, *Vagabonds*, *Villes*) baut dem Mißverständnis vor, es handle sich um eine konkrete Beschreibung von faßbarer Realität, um ein fertiges, festes, begriffliches Modell einer Sache. Der Dichter bietet dem Leser nur divergierende Bauelemente aus den verschiedensten Modellen an, aus denen er sein komplexes Modell selbst zusammensetzen muß. So handelt es sich in *Villes* (»Ce sont des villes!«) nicht um die Beschreibung von London, Paris oder des erwähnten Bagdad, sondern um eine Apotheose der modernen Großstadt [11], die aus einer Vermengung von Isotopien der Stadt, des Gebirges, der Technik und der (verkehrten) Mythologie aufgebaut und auch wieder durch den Schlußsatz relativiert wird.

Einfacher wird für den Dichter der Um-Schreibungs-Vorgang bei Begriffen, die nicht ein Objekt bezeichnen, sondern als Abstrakta bzw. als wertbefrachtete Begriffe einen offensichtlich ideologischen Charakter haben. An *Démocratie*, *Royauté*, *Après le Déluge* und *Barbare* soll gezeigt werden, wie Rimbaud vom Zitat und der Satire ausgehend weiterschreitet zu komplexeren Modellen, die nicht nur ein Klischee oder eine traditionelle Begriffswertung kritisch zerstören, sondern den Leser anregen, sinnbildend daraus ein neues, zukunftsgerichtetes Modell entstehen zu lassen.

### *Démocratie*

Zwei Merkmale sind es, die *Démocratie* als Beispiel für die Auseinandersetzung Rimbauds mit einem politischen Begriff auszeichnen und in die Nähe seiner satirisch-parodistischen Praxis rücken: der Text von *Démocratie* ist als Zitat markiert (1) und der Titel steht im Widerspruch zum Text (2).

1) *Démocratie* ist das einzige Stück der *Illuminations*, das den gesamten Text zwischen die Zeichen fremder Meinungsäußerung, die Anführungszeichen, setzt und ihn dadurch zum Zitat erklärt. Das kommentarlose Zitat ist die eleganteste Art der Satire [12], wenn ein solches Zitat die kritisierte Meinung nur extrem genug präsentiert und der Bezug in einem konträren ideologischen Kontext klar ist. Tatsächlich ist Rimbauds Zitat kein authentisches, sondern ein fiktives. Außerdem geben die zunächst unverständliche Betitelung und der Kontext des Rimbaudschen Werks eindeutige Hinweise darauf, welchen Stellenwert das Zitat in seiner Ideologie einnimmt.

Als eine einem ungenannten Sprecher zugeschriebene Meinungsäußerung stellt *Démocratie* also ersichtlich eine fremde (nicht des Dichters) »Erfüllung« des Begriffes »Demokratie« dar; eine Meinungsäußerung, die nicht nur nach heutigen, sondern auch nach zeitgenössischen Vorstellungen nichts mit Demokratie zu tun hat (die sich aber nichtsdestotrotz unter diesem Etikett verkauft).

2) Demokratie bedeutet in der Mitte des 19. Jh. in Frankreich in erster Linie das allgemeine Wahlrecht (die Frauen »natürlich« noch ausgenommen) im Gegensatz zum Zensuswahlrecht und ist für die Mehrzahl ihrer Verfechter mit der republikanischen Staatsform verbunden. [13] Das allgemeine Wahlrecht war zwar 1848 erkämpft, die Herrschaft jedoch schon bald wieder an Napoleon III. abgegeben worden. Erst mit der 1870 ausgerufenen Dritten Republik ging die Gewalt wirklich wieder an das Volk über. Man könnte deshalb erwarten, daß diese politische Errungenschaft von Rimbaud, wenn schon nicht mit Begeisterung gefeiert, so doch wenigstens allgemein positiv aufgenommen würde. Stattdessen spricht der Text nicht von Demokratie bzw. was man üblicherweise darunter versteht, nämlich einer Art mehr oder minder direkten Volksherrschaft, sondern er gibt offenbar eine kurze anfeuernde Ansprache an eine militärische Einheit wieder, die zu einer kolonialen Expedition aufbricht.

Damit gehört *Démocratie* zu denjenigen der *Illuminations*, bei denen die Diskrepanz zwischen dem Titel und dem folgenden Text durch die unvermittelte Nebeneinanderstellung (hier Demokratie, dort Kolonialismus) die für die Metapher konstitutive semantische Kluft herstellt, die die Sinnkonstitution auslöst.

#### Démocratie

»Le drapeau va au paysage immonde, et notre patois étouffe le tambour.

»Aux centres nous alimenterons la plus cynique prostitution. Nous massacrerons les révoltes logiques.

»Aux pays poivrés et détrempés! – au service des plus monstrueuses exploitations industrielles ou militaires.

»Au revoir ici, n'importe où. Conscrits du bon vouloir, nous aurons la philosophie féroce; ignorants pour la science, roués pour le confort; la crevaisson pour le monde qui va. C'est la vraie marche. En avant, route!«

Äußerlich sind die vier Textabschnitte von *Démocratie* durch eine fortschreitende Beschleunigung des Rhythmus gekennzeichnet; die Sätze werden zunehmend mehrgliedrig und abgehackter, elliptischer und schroffer befehlend. Abschnitt 1 und 2 sind jeweils zweigliedrig und bestehen aus vollständigen Sätzen,

wobei im 2. die Verbindung mit »et« durch eine Trennung in zwei selbständige Sätze ersetzt wird. Die beiden Glieder des 3. Abschnitts sind durch die Verdoppelung der Adjektive aufgespalten und durch einen Gedankenstrich getrennt. Die Verben fehlen und machen einer substantivischen Befehlsform Platz. Der abschließende vierte, längste Abschnitt ist in 9 kurze Satzteile (bis auf einen ohne Verben) zersplittert in Form von Aufforderungen, lakonischen Feststellungen und Befehlen. Bis auf den ersten Abschnitt stehen die Verben, soweit überhaupt vorhanden, im Futur, das in der Nachbarschaft der Befehle die Funktion von Geboten[14] übernimmt. Neben dieser zeitlichen Ausrichtung nach vorne, die durch den immer kürzer atmenden Satzrhythmus gestützt wird, wird die räumlich vorwärtsdrängende Richtung, einsetzend im 1. Abschnitt mit »va au . . .«, durch anaphorische Aufnahme des »au« mehrfach hervorgehoben.

Die seither festgestellten Strukturmerkmale unterstreichen kookkurrent den unruhig hastigen Befehl zum Aufbruch, der in den Gleichschritt der Marschkolonnen übergeht. Doch wie stürmisch und schwungvoll auch der Aufbruch befohlen und rhythmisch vorangetrieben wird, so wird ihm doch in der für Rimbaud typischen Manier im Schlußabschnitt die Spitze abgebrochen. »Au revoir ici, n'importe où.« nimmt zwar lautlich die Anapher »au« und damit die zielstrebige Vorwärtsbewegung nochmals auf, gleichzeitig wird aber der Zuruf zum Aufbruch durch die Hinzufügung von »ici« und gar »n'importe où« als ziellos entlarvt. Die Bewegung wird nicht gehemmt oder zerstört, sondern sie erweist sich selbst als verkehrt. Die Behauptung (»C'est la vraie marche.«) und der darauf folgende Befehl (»En avant, route!«) sind mit ihrer sprachlichen Fehlleistung, die die Substantive »marche« und »route« vertauscht[15], der sinnfällige Beweis für die Falschheit des eingeschlagenen Wegs.

Die politische Verkehrtheit wird hier als sprachliche Unkorrektheit manifest; die Bewertung des im Brustton der Überzeugung und mit zynischer Offenheit verkündeten kolonialistischen »Tagesbefehls« muß vom Leser auf dem Hintergrund der offiziell verbreiteten ideologischen Positionen zum Kolonialismus vorgenommen werden. Das fiktive Zitat, des von keinen Verbrämungsversuchen gehemmten imaginierten Redners enthüllt die affizierte Nächstenliebe und das Mitleid als Verachtung, die Missionierung der armen Heidenkinder als Ausbeutung; obwohl man zugeben muß, daß die offiziellen kolonialistischen Programmschriften[16] die wirtschaftliche Ausbeutung unverschleiert propagieren.

Die »Wilden« sollen offiziell die Segnungen der nationalen und kulturellen Errungenschaften der europäischen »Mutterländer« erfahren. »Drapeau« steht aber metonymisch für kriegerrische, d. h. gegen den Willen der zu Beglückenden durchgeführte Eroberung und Inbesitznahme; »notre patois« wertet die Sprache derjenigen Nation geringschätzig ab, die davon überzeugt ist, daß ihre Sprache den Gipfel an Kulturleistung, Klarheit und Ausdrucksfähigkeit darstellt. Die Art, wie das Französische seine Überlegenheit über die Buschtrommeln unter Beweis stellt, spricht außerdem nicht gerade für seine persuasiven Qualitäten (Z. 1-2).

Ist die Welt, die es zu erobern gilt, erst einmal aus der Perspektive der zivilisierten Welt zu einem »paysage immonde« herabgesetzt, so können die eigenen Taten unbeschönigt beim Namen genannt werden, denn sie betreffen ja keine Menschen, zumindest keine, die mit ihren »zivilisierten« Eroberern auf eine Stufe gestellt werden könnten: die angebliche Nächstenliebe des christlichen Abendlandes äußert sich unverhohlen in Förderung der Prostitution, Niederschlagung von berechtigten Aufständen und wirtschaftlicher Ausbeutung (Z. 3–7).

Die offizielle Ideologie sprach außerdem von dem göttlichen Missionsauftrag. Das Ziel »Gloria in excelsis Deo et in terra *pax hominibus bonae voluntatis*« (Hervorhebg. v. Verf. H. H. W.) dürfte allerdings in den seltensten Fällen mit Hilfe von Soldaten (»conscrits du bon vouloir«) erreicht worden sein. Die »Rekruten guten Willens« werden im Kontext ihrer Taten zum Oxymoron, das die christliche Botschaft in die Hände der Soldateska legt. Doch nicht nur die Religion widerspricht ihrem Auftrag, den Menschen Frieden zu bringen, auch die Philosophie, dieser Ausweis abendländischer geistiger Überlegenheit über die »Wilden«, zeigt sich ungeniert als auf der untersten Stufe der Wildheit stehend (»féroce«). Die eigentlich als Mittel des Fortschritts der Menschheit von Rimbaud noch in den *Voyant-Briefen* gepriesene Wissenschaft, dient nur noch als Deckmantel, in Wirklichkeit sind die Eroberer unwissend und dumm (Z. 7) und auf ihre materielle Bequemlichkeit versessen (ebd.). Was dabei herauskommt, ist nicht das von Religion, Philosophie und Wissenschaft angeblich geförderte Glück der Menschheit – gar nicht zu reden von dem der Kolonialvölker! –, sondern im Gegenteil ihr Untergang: statt »Progrès« – »la crevaision pour le monde qui va.«

Was hat nun dieses bis zu seiner absurden, selbstzerstörerischen Konsequenz getriebene Credo eines zynischen Imperialisten mit dem Titel *Démocratie* zu tun? Bei dieser Frage hilft die übliche biographische Erklärung kaum weiter. Laut A. Adam ist dieser Text für diejenigen »sans mystère« [17], die darin eine Art Bericht von Rimbauds Erfahrungen als Fremdenlegionär in holländischen Diensten auf Java (1876) sehen. Um die Wahrheit über den Kolonialismus kennenzulernen, brauchte man allerdings nicht nach Java zu fahren, wo Rimbaud übrigens schleunigst wieder desertierte und nach Europa zurückkehrte. Der Kolonialismus, seine theoretische Rechtfertigung und seine praktische Durchführung waren im Frankreich der Dritten Republik besonders aktuell. [18] Nach der Niederlage von 1870 und den damit verbundenen territorialen und wirtschaftlichen Verlusten galt die kolonialistische Expansion als probates Mittel der Kompensation. Diese Einstellung galt sogar eher für die linke, demokratisch-republikanische Seite des damals noch überwiegend monarchistisch dominierten politischen Spektrums, als für die konservative, die die Revanche gegen Deutschland als vordringliche Aufgabe ansah. [19]

Daß Rimbaud nicht der Erfahrungen in Java bedurfte, um den Kolonialismus vehement abzulehnen, beweisen die bereits erwähnten Stellen aus *Une Saison en enfer*, wo er für sich persönlich diese Art von Flucht aus dem Abendland

ablehnt, da sie letztendlich dieses Abendland (konkret: das verhaßte »Vaterland«) eher stärkt und die ebenso verhaßte Zivilisation noch weiter verbreitet, und wo er den Traum vom Herrenmenschen als Flucht ins Faulenzertum brandmarkt.

Rimbaud führt in *Démocratie* satirisch vor, wieweit der demokratische Gedanke in der Dritten Republik schon verkommen ist. Die ursprünglich gegen die bürgerliche Monarchie gerichtete demokratische Bewegung republikanischen Geistes, die gerade der »race inférieure« eine bessere Zukunft bringen sollte, hat sich nach der Niederwerfung und unter dem Schock der Kommune derart mit den Zielen der Bürger, dieses »neuen Adels« identifiziert, daß sie sich vor den Karren des Kolonialismus und des Imperialismus spannen läßt. [20] Rimbaud bringt durch den Kontrast zwischen den Erwartungen, die die Überschrift *Démocratie* weckt, und dem folgenden Text den Leser, der sich darauf einläßt, zum Nachdenken über den Begriff Demokratie und seine tatsächliche zeitgenössische Verwirklichung: was ist das für eine »Volksherrschaft«, die ihre Herrschaft nur dazu benützt, andere Völker zu versklaven, statt sich endlich selbst zu befreien?

### *Royaauté*

In *Royaauté* spielt das nun endlich in der auch von Rimbaud einst sehnlich herbeigewünschten Republik an die Macht gekommene Volk keine bessere Rolle als in *Démocratie*; es ist lediglich weniger zynisch, dafür naiver. *Royaauté* bildet auch in der Textkonstitution ein Pendant zu *Démocratie*: einer Überschrift steht ein nachfolgender Text gegenüber, der in satirischem Gegensatz zum ursprünglichen semantischen Gehalt der Überschrift steht und der damit den Begriff disqualifiziert.

#### Royaauté

Un beau matin, chez un peuple fort doux, un homme et une femme superbes criaient sur la place publique. »Mes amis, je veux qu'elle soit reine!« »Je veux être reine!« Elle riait et tremblait. Il parlait aux amis de révélation, d'épreuve terminée. Ils se pâmaient l'un contre l'autre.

En effet ils furent rois toute une matinée où les tentures carminées se relevèrent sur les maisons, et toute l'après-midi, où il s'avancèrent du côté des jardins de palmes.

Der Gedanke, das Königtum bzw. das Königsein als theatralische Volksbelustigung, ja als Farce, als vorübergehende Laune eines sehr naiven Paares darzustellen, die ein noch naiveres, »sehr sanftmütiges Volk«, das gar nicht weiter in Erscheinung tritt, passiv über sich ergehen läßt, erscheint uns heute sicher vertrauter als dies in den siebziger Jahren des letzten Jahrhunderts möglich war. Frankreich war eben erst, 1870, den zweiten selbsternannten Kaiser, Napoleon III., losgeworden [21], und das restliche Europa kannte mit der traditionellen Ausnahme der Schweiz nur Monarchien.

Die Epochenbezeichnung für das damalige Frankreich, Dritte Republik, läßt

leicht vergessen, daß diese Republik als Reaktion auf die Kommune, bis 1880 eine Amnestie für die ehemaligen Kommunarden erlassen wurde, stark repressive und restaurative Züge trug. [22] Aus Angst vor einem Linksrutsch stürzte noch 1873 die mehrheitlich konservative französische Nationalversammlung die ohnehin schon vehement anti-sozialistische Mitte-Links-Regierung von Thiers [23] und bemühte sich, wenn auch vergeblich, einen neuen König zu installieren. Die Restauration der Monarchie scheiterte zunächst an der zerstrittenen Haltung der Konservativen und letztlich an einem lächerlich »kleinen Detail«: der Thronprätendent, der Comte de Chambord, konnte sich nicht dazu entschließen, auf seine königlich weiße Flagge zugunsten der republikanisch blau-weiß-roten zu verzichten (der entsprechende Brief stammt vom 27. Okt. 1873).

Angesichts dieser historischen Situation in Frankreich (speziell die zweite Jahreshälfte von 1873 mit dem erniedrigenden bis grotesken Werben um den intransigenten Comte de Chambord [24]) hat das Wort »royauté« (wie auch das vorher analysierte »démocratie«) einen ganz bestimmten semantischen Gehalt, den Rimbaud in seinem Sinne und aus seinem Blickwinkel auf die Wirklichkeit zu einem der offiziellen Ideologie entgegengesetzten kritischen Bild modelliert.

Dagegen hat eine Interpretation, die in dem vorgestellten Liebespaar »den Dichter und seine Seele« oder »Rimbaud und Verlaine« verkörpert sieht [25], keinerlei Anhaltspunkt im Text, es sei denn, man geht davon aus, daß bei Rimbaud grundsätzlich alles »metapoetisch« zu verstehen sei, d. h. daß Rimbaud sich nicht mit seiner zeitgenössischen Wirklichkeit auseinandersetze (zu der Dichter und Dichtung ja durchaus wie etwa in *Le coeur supplicié* oder *Conte* gehören), sondern unablässig die Schwierigkeiten des Dichters mit seiner Muse variierend darstelle. [26]

Sieht man das Modell Rimbauds vom Königtum auf dem Hintergrund des üblichen Verfahrens bei der Ausrufung eines Königs, so zeigt es sich, daß es dieses Verfahren auf geradezu ubueske Weise auf den Kopf stellt. Der König erhält seine Legitimation nicht vom Volk, sondern er erfüllt seiner Frau mit dem Königtum einen Wunsch, so wie andere mit einem Kleid. Diese Utopie des Wunsches und der Wunscherfüllung ist naiv lustbetont: »Je veux être reine!« Elle riait et tremblait. [...] Ils se pâmaient l'un contre l'autre.« Der zweite Abschnitt bestätigt den Eindruck der kurzlebigen persönlichen Wunscherfüllung: das »Eintagsfliegen-Königtum« wird nur ganz beiläufig »unter Freunden« mit einer pseudoreligiösen, metaphysischen Legitimation (»révélation«, »épreuve terminée«) versehen, wie um einem lästigen, nun aber einmal üblichen Ritual Genüge zu tun. Im übrigen passen die »karmesinroten Tapisserien« eher in ein Brautgemach als auf die Straße, geradeso wie das Lustwandeln unter Palmen weniger mit einer ernsthaften Regierungstätigkeit zu tun hat, als mit den Vergnügungen eines Liebespaares. Der kurze Theaterauftritt, Traum oder Spuk, löst sich daraufhin in Luft auf.

In *Démocratie* und *Royauté* hat Rimbaud in einer an seine karikierend-satirische Phase erinnernden Art Gegen-Bilder zu den üblichen Vorstellungen

von diesen beiden Begriffen entworfen; in *Après le Déluge* wird das Verfahren komplexer.

### *Après le Déluge*

Folgt man W. Fietkaus Interpretation von Baudelaires Gedicht *Le Cygne* (1860) als *Schwanengesang auf 1848* [27] – Gesang eines Schwans, der die Hoffnung auf eine neuerliche, nicht vom Bürgertum verratene Revolution noch nicht ganz aufgegeben hat –, so findet der sehnstüchtige Ausruf Baudelaires »Eau, quand donc pleuvras-tu? quand tonneras-tu, foudre?« im Gewitter der Kommune von 1871 sein historisches Echo. Die Erfüllung des revolutionären Traums war allerdings von sehr kurzer Dauer, die »Sintflut« der Revolution wurde durch »göttlichen Willen« schnell gestoppt, so daß ein anderer Dichter, diesmal Rimbaud, nur gut ein Dutzend Jahre nach Baudelaire schon wieder Wasser, Blitz und Donner beschwören mußte:

– Sourds, étang, – Écume, roule sur le pont et pardessus les bois; – draps noirs et orgues, – éclairs et tonnerre, -montez et roulez; – Eaux et tristesses, montez et relevez les Déluges.

Während Baudelaire seinem Gedicht aus den *Tableaux parisiens* direkte Hinweise auf eine politische Interpretation beisteuerte (Ort innerhalb des Zyklus, Hinweise auf die Art des Geschehens im Gedicht selbst, Widmung an den exilierten V. Hugo) verzichtet Rimbaud vollständig auf direkte politische Referenzen; ausdrücklich wird lediglich auf die biblische Sintflut-Geschichte Bezug genommen.

### *Après le Déluge*

- I Aussitôt que l'idée du Déluge se fut rassise,  
 II Un lièvre s'arrêta dans les sainfoins et les clochettes mouvantes et dit sa prière à l'arc-en-ciel à travers la toile de l'araignée.  
 III Oh les pierres précieuses qui se cachaient, – les fleurs qui regardaient déjà.  
 IV Dans la grande rue sale les étals se dressèrent, et l'on tira les barques vers la mer étagée là-haut comme sur les gravures.  
 V Le sang coula, chez Barbe-Bleue, – aux abattoirs, – dans les cirques, où le sceau de Dieu blêmit les fenêtres. Le sang et le lait coulèrent.  
 VI Les castors bâtirent. Les »mazagrans« fumèrent dans les estaminets.  
 VII Dans la grande maison de vitres encore ruisselante les enfants en deuil regardèrent les merveilleuses images.  
 VIII Une porte claqua, et sur la place du hameau, l'enfant tourna ses bras, compris des girouettes et des coqs des clochers de partout, sous l'éclatante giboulée.  
 IX Madame\*\*\* établit un piano dans les Alpes. La messe et les premières communions se célébrèrent aux cent mille autels de la cathédrale.  
 X Les caravanes partirent. Et le Splendide Hôtel fut bâti dans le chaos de glaces et de nuit du pôle.  
 XI Depuis lors, la Lune entendit les chacals piaulant par les déserts de thym, – et les élogues en sabots grognant dans le verger. Puis, dans la futaie violette, bourgeonnante, Eucharis me dit que c'était le printemps.  
 XII – Sourds, étang, – Écume, roule sur le pont, et pardessus les bois; – draps noirs et

orgues, – éclairs et tonnerre, – montez et roulez; – Eaux et tristesses, montez et relevez les Déluges.

- XIII Car depuis qu'ils se sont dissipés, – oh les pierres précieuses s'enfouissant, et les fleurs ouvertes! – c'est un ennui! et la Reine, la Sorcière qui allume sa braise dans le pot de terre, ne voudra jamais nous raconter ce qu'elle sait, et que nous ignorons.

Der Text ist zeitlich klar gegliedert. [28] Die Überschrift nennt den *terminus post quem*. Innerhalb der Nach-Sintflut-Zeit bildet der Abschnitt XII das diskursive, durch Imperative in die Zukunft weisende Zentrum (2. Pers. Präs., Futur), von dem aus gesehen die Abschnitte I–XI als Vergangenes (3. Pers., Passé simple mit Ausnahme von Abschnitt III) erzählt werden. [29] Der abschließende Abschnitt XIII faßt alle drei Zeitstufen zusammen (Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft) und schafft damit gleichzeitig einen diskursiven Begründungszusammenhang (»Car [...]«) für den vorausgehenden Abschnitt XII; im gleichen Atemzug wird die vereinzelte Perspektive des Dichters in eine gemeinschaftliche Mehrzahl (»nous«) eingebettet.

Eine auf diesem temporalen Gerüst aufbauende vorläufige inhaltliche Gliederung sieht folgendermaßen aus: Die Gegenwart ist durch »ennui« und »ignorance« gekennzeichnet, die in Zukunft mit Hilfe einer »alternativen Bewegung«, nämlich der »Hexe« [30], zu überwinden anscheinend wenig Aussicht besteht (Abschnitt XIII). Mit »ennui« verweist Rimbaud auf das seit der Romantik (»mal du siècle«) und besonders Baudelaires »spleen« bekannte Thema des Lebensüberdresses und der Niedergeschlagenheit aus Enttäuschung darüber, durch die historische Entwicklung zur Untätigkeit verurteilt zu sein [31], mit »ignorance« auf die zusätzliche Enttäuschung der Hoffnungen, die im 19. Jh., auch von Rimbaud in den *Voyant-Briefen*, in den Fortschritt durch die »Wissenschaft« gesetzt wurden. Die einzig übriggebliebene Hoffnung des Dichters gründet sich auf die Beschwörung einer neuen Sintflut (XII), nachdem die in den Abschnitten I–XI bildhaft vorgestellten Folgen der letzten offensichtlich unbefriedigend ausfielen. Der Abschnitt XII ist nicht nur der zeitliche Angelpunkt, sondern auch der rhythmische Höhepunkt. Die immer neu ansetzenden und sich steigernden Beschwörungsformeln [32] kookkurrieren rhythmisch mit der Vorstellung von einer Flut, die mehrfach kurz anbrundet, um schließlich alles mit unwiderstehlicher Gewalt hinwegzuspülen.

Der Abschnitt ist durch Strichpunkte in drei sich verkürzende und dadurch beschleunigende rhythmische Gruppen (17, 16, 15 Silben) eingeteilt. In sich sind diese Gruppen durch Kommata und Gedankenstriche gegliedert, so daß sich folgender Sprachduktus ergibt:

– Sourds. étang. – Écume. roule sur le pont et pardessus les bois;  
 – draps noirs et orgues. – éclairs et tonnerre. – montez et roulez;  
 – Eaux et tristesses. montez et relevez les Déluges.



Die Tatsache, daß die Sintflut nicht als Bedrohung dargestellt, sondern daß sie sehnlichst herbeigewünscht wird zur Überwindung des herrschenden Zustandes, läßt vermuten, daß Rimbaud den Begriff »Sintflut« nicht nur im geläufigen Sinne verwendet, sondern auch in einem diesem geradezu entgegengesetzten; ein metaphorisches Verfahren, das auch in *Démocratie* und *Royauté* begegnete.

Auf die Zeitstruktur der Text-Geschichte und die in dieser Struktur enthaltene Wertung weisen auch Veränderungen in einem Satz hin, der fast identisch zu Anfang (Abschnitt III) und am Ende (XIII) wieder auftaucht.

III: Oh les pierres précieuses qui se cachaient, – les fleurs qui regardaient déjà.

XIII: oh les pierres précieuses s'enfouissant, et les fleurs ouvertes!

Die metaphorische Anthropomorphisierung von Edelsteinen und Blumen ist nicht ungewöhnlich; sie schildert nach der Reaktion der animalischen Natur (der »Hase« in II), diejenige der mineralischen und der pflanzlichen. Die beiden zweigliedrigen Sätze sind syntaktisch streng parallel gebaut. Allerdings sind die inkohativen Bewegungsverbren trotz dieser syntaktischen Parallelität gegenläufig. Während die Edelsteine sich nach der Sintflut wieder im Schoß der Erde verbergen, wagen sich die Blumen schon wieder hervor. Das gleiche Ereignis, das Ende der Sintflut, ist also für die ersten Grund zum Verschwinden, für die anderen, wieder aufzutauchen.

Die Veränderungen bei der Wiederaufnahme des Satzes in XIII beziehen sich allein auf die Verben, d. h. die Zeitformen und die Art der Bewegung: »qui se cachaient« ist dem Part. Präs. »s'enfouissant« gewichen, »qui regardaient déjà« dem Part. Perf. »ouvertes«. Damit ist die ursprüngliche Parallelität der Satzglieder teilweise gestört. Beide Bewegungsrichtungen haben sich inzwischen (von Abschnitt III bis XIII) verstärkt, doch ist die erste im Gegensatz zur zweiten noch nicht zum Abschluß gekommen.

Die allgemein negative Bewertung der Entwicklung nach der Sintflut wird durch die Veränderung des Satzes bestätigt. Die zweite Fassung geht in Abschnitt XIII unmittelbar dem Ausruf »— c'est un ennui!« voraus. Daß die von der Sintflut zutage geförderten Kostbarkeiten sich wieder verbergen, paßt in die allgemeine Entwicklung zum Schlechten. Die gegenläufige Entfaltungsbewegung der Blumen jedoch scheint sich auf den ersten Blick nicht mit dieser negativen Tendenz vereinbaren zu lassen. Eine Interpretation dieses Bildelements wird erst im Zusammenhang des gesamten Modells und auf dem Hintergrund anderer Rimbaud-Texte möglich sein.

In der von unten nach oben steigenden Dynamik unterscheidet sich Rimbauds (ersehnte) Sintflut vom Modell des biblischen Berichts, in dem sich die »Schleusen des Himmels« öffnen. Die Sintflut ist für Rimbaud kein von Gott geschicktes Strafgericht, in dessen Wasserfluten alles ertrinkt, sondern eine von Tod (»draps noirs et orûgues«) und menschlichem Jammer (»eaux« in Verbindung mit »tristesses« konnotiert auch »larmes«) ausgelöste dynamische Bewegung von unten (»Sourds étang [...] montez [...] montez et relevez les Déluges«). Das ungewöhnliche Verb in Abschnitt I (»se fut rassise«)[33] erklärt sich erst in

seinem zeitlichen Zusammenhang mit »relevez« (XII). »Wiederaufrichten« setzt als Reaktion auf die Bewegung des Sich-Setzens oder gar des entkräfteten Niedersinkens[34] auch ein vorausgehendes (Auf-)Stehen, einen »Aufstand« voraus, eine Sintflut im übertragenen, nicht im wörtlichen Sinn. Daher spricht Rimbaud auch im Abschnitt I von der »idée du Déluge« und setzt in Abschnitt XII das Nomen in den Plural (»les Déluges«).[35] Die übertragene Bedeutung von Sintflut läßt sich im historischen Kontext der Kommune von 1871 und der damals in der konservativen Presse geläufigen Bezeichnung für den Aufstand konkretisieren.

Y. Denis'[36] Hinweis auf die Kommune und die auf ihre Unterdrückung folgenden Ereignisse ist berechtigt, doch verführt er dazu, das Prosagedicht als Kryptogramm, als verrätselten Geschichtskommentar zu lesen. Y. Denis geht dabei in seinem Bemühen, für jedes Element des Textes direkte Entsprechungen in der historischen Wirklichkeit zu finden, zu weit[37] und verkennt offensichtlich das Wesen poetischer Modellbildung. *Après le Déluge* ist ein Bild, dessen Elemente zwar sehr wohl auch aus der weiteren geschichtlichen Umgebung der Kommune gewonnen sind, aber eben nicht nur aus ihr, sondern zunächst aus der biblischen Geschichte des Alten Testaments und deren Weltverständnis. Rimbaud baut aus dem Material des literarisch/ideologischen Referenzmodells *Genesis* und des historischen der Zeit nach der Kommune (dazu gehört u. a. die Fortschrittsideologie und der Kolonialismus) sein eigenes poetisches Wirklichkeitsmodell zusammen, das zwar die genannten Modelle in sich enthält, aber nicht in einem einzigen von ihnen oder auch in beiden aufgeht. Vielmehr »hebt« er sie beide in etwas Neuem »auf«, das Rimbauds Beurteilung zum Problemkomplex Revolution, Fortschritt etc. bildhaft vermittelt.

Der biblische Bericht (*Genesis*, Kap. 6–9) bildet die Folie, auf der der Text gelesen werden muß, doch die überkommenen Elemente der Erzählung bekommen im neuen Kontext der Erinnerung an die Kommune und im Hinblick auf die sich daran anschließende allgemeine geschichtliche Entwicklung eine neue, meist sogar gegenteilige Bedeutung.

Zunächst ist, wie wir schon gesehen haben, von der Umwertung die jüdisch-christliche Einschätzung der Flut als Strafgericht Gottes betroffen, das dort die Voraussetzung für einen befreienden Neuanfang bildet, indem sie von den Sünden der Vergangenheit reinigt und die Geretteten durch den Bund mit Gott (Regenbogen) stärkt. Doch nicht nur die Flut allgemein erhält bei Rimbaud einen neuen Stellenwert als eine von den Menschen, zumindest von einem Teil erwünschte positive Bewegung, sondern auch einzelne Elemente aus der Zeit nach der Sintflut. Im biblischen Bericht verläßt Noah die Arche, schlachtet Tiere als Dankopfer, worauf Gott ausdrücklich eine weitere Sintflut ausschließt, verschiedene Gebote (u. a. mehrfaches Fruchtbarkeitsgebot, Verfügung über die Natur, Todesstrafe für Kapitalverbrechen) erläßt und schließlich den Regenbogen als Zeichen des Bundes setzt. Diese Elemente erscheinen verändert und neu kombiniert bei Rimbaud wieder.

Im Gegensatz zum hieratischen Stil der Bibel kennzeichnet den Abschnitt II

bewußte »mièvrerie« [38]; er gleicht den volkstümlich bis kitschigen Illustrationen von Schulbibeln aus dem 19. Jh. In Rimbauds Text wirft sich nicht etwa Noah auf die Knie, um Gott für die Errettung zu danken, sondern ein Hase, das geläufige Symbol der Ängstlichkeit und Feigheit [39] betet den Regenbogen an inmitten hasengerechter Nahrung, die überdies aufgrund volksetymologischer Anklänge (*sainfoin*: *saint-foin*) [40] bzw. tatsächlicher etymologischer Verwandtschaft (*Clochettes*: *cloches*) den Bereich der Religiosität in ironisch gebrochenem Licht erscheinen läßt. Ähnliches gilt für den Regenbogen, das Symbol der Versöhnung, der vom beschränkten Hasen in der Anbetung mit Gott selbst verwechselt wird.

Das Spinnennetz paßt zunächst gut in die Naturidylle von Abschnitt II. Auf der Ebene der metaphorischen Bedeutung, auf die der Leser durch das Symbol des Regenbogens bereits vorprogrammiert ist, bekommt das Netz der Spinne [41] eine negative Bedeutung: der Betende befindet sich bei der Ratifizierung des Vertrags hinter Gittern (»à travers la toile d'araignée«) – ein vernichtendes Urteil über einen Freundschaftsbund. [42]

Rimbauds Technik besteht also darin, Wörter aus der Isotopie des großzügig ausgeweiteten biblischen Sintflut-Berichts (Hase und Spinne als gerettete Tiere aus der Arche, wieder sprießende Pflanzenwelt, Gebet, Regenbogen) so zu kombinieren, daß der als Folie dienende biblische Bericht parodiert und kritisiert wird. Die gleichen Wörter und Wortgruppen lassen sich aber auch auf der Isotopieebene der metaphorischen Sintflut (Umsturz allgemein, Kommune) lesen und erhalten damit eine zeitkritische Komponente: Rimbaud, wie vor ihm schon V. Hugo [43], verachten die religiöse Inbrunst und Unterwürfigkeit feiger Bürger, die Gott für die Errettung vor der sozialistischen Kommune danken.

Durch den anschließenden Abschnitt III wird die Isotopie der beendeten Sintflut in den zusammengehörigen Abschnitten I und II (sie sind im Gegensatz zu allen anderen nur durch ein Komma getrennt) um eine weitere Bedeutung ergänzt. Man könnte sie die »unbetroffene, regenerationsfähige Natur« nennen. Tatsächlich gilt im biblischen Bericht die Strafe ja nur den bösen Menschen und nicht der Tier- und Pflanzenwelt. Kaum (»aussitôt que«) war also die Sintflut vorbei, herrschte in der Natur schon wieder die (trügerische) Idylle. Damit rückt der schon vorher erwähnte, refrainartige Satz wieder in den Blick, der zeigt, wie wichtig Rimbaud die Rolle der Natur als eine Art Kontrast zum Verhalten des Menschen ist. Die Natur zeigt sich nämlich in Rimbauds Sintflut-Modell nicht ganz unberührt vom (vorschnellen) Ende der Sintflut. Immerhin verbergen sich ihre während der Flut freigeschwemmten natürlichen Schätze (»pierres précieuses«) wieder vor den Augen der die Welt zurückerobernden und ausbeutenden Menschen (der Bürger der Dritten Republik) – doch die Blumen beginnen auch schon wieder wie eh und je zu blühen. Die Hoffnungen, die man vielleicht in das Naturschöne und in eine naturwüchsige Regeneration hätte setzen können, werden durch das Kommende bitter enttäuscht. Auf die Feststellung, daß die Blumen nun voll erblüht sind (in Abschnitt XIII), folgt angesichts der in Abschnitt IV–XI vorgeführten Vergewaltigung der Natur durch die Kirche und

durch die moderne Zivilisation der Ausruf »es ist ein Jammer!« (»C'est un ennui!«).

Die Menschen machen sich, ohne Rücksicht auf die ihnen von der Sintflut gebotenen Chancen, nach der Straffaktion Gottes gehorsam an die Verwirklichung seines Friedensdiktats (Abschnitte IV–XI). Die Reminiszenzen an die Gebote des biblischen Berichts werden jedoch immer schwächer und immer ferner liegend, je weiter der Text fortschreitet. Zuerst werden die Elemente der Schilderung in einen zeitlosen, mit dem biblischen Bericht durchaus vereinbaren Rahmen gestellt: so können zur Zeit Noahs wie heute »Schlachtbänke« als Orte der Nahrungsgewinnung und des Handels gelten, die Seefahrt (»on tira les barques vers la mer«) [44] als eines der wichtigsten Mittel zur Unterwerfung der Welt unter die Verfügung und den Händlergeist der Menschen. (Erst in Abschnitt X erscheinen die auf dem Land entsprechenden »Karawanen«). Dann aber entfernen sich die evozierten Wirklichkeitselemente zunehmend von der biblischen Vorzeit und werden innerhalb dieser biblischen Isotopie anachronistisch: Eucharis verweist zunächst einmal (s. u.) in die griechische, der Zirkus als Ort des Martyriums in die römische Antike, Barbe-Bleue ins Mittelalter; »castors« in der Bedeutung »Bauherren« [45], der erst 1866 von einem algerischen Städtenamen abgeleitete Neologismus »mazagrans« (bei Rimbaud noch in Anführungszeichen wegen seiner ungewohnten Neuheit) und der größte Teil der folgenden Abschnitte VII–X in die neuere Zeit. Auf diese Weise werden die historischen Weiterungen der göttlichen Gebote aus dem Alten Testament sinnfällig gemacht.

Das *Schlachten der Opfertiere* und das *Töten von Menschen*, das ebenfalls vom göttlichen Gebot gedeckt wird [46], erscheinen ineinander verschränkt und damit identifiziert in den Abschnitten IV und V. Der Auftrag zur *Fruchtbarkeit* und Vermehrung findet seine Resonanz (Abschnitt XI) im Anjaulen des Mondes durch die Schakale, der ländlich pastoralen (»sabots«, »vergers«) Liebeslyrik (»élogues«), dem Knospen der Natur (»bourgeonnant«) und zuletzt besonders deutlich in der verführerischen Eucharis. Das Gebot, sich *die Erde untertan zu machen*, wird in Abschnitt IV, in VI, IX und X stufenweise bis zur absurdesten Ausweitung moderner Zivilisation getrieben. Die Überflutung der Welt mit den Errungenschaften dieser Zivilisation bis in ihre letzten und äußersten Winkel (»Alpes«, »le chaos de glaces et de nuit du pôle«) modelliert den zivilisatorischen »Fortschritt« als Sintflut nach der Sintflut.

Die Anspielungen auf die biblischen Gebote werden im modernen Zusammenhang ihrer göttlichen und positiven Aura entkleidet. Das Tieropfer, die Aufopferung des Menschen für Gott und die Kapitalgerichtsbarkeit werden in einen Topf geworfen. In Abschnitt V werden durch die syntaktische Reihung (»chez Barbe-Bleue, aux abattoirs. – dans les cirques«) drei unterschiedlich berühmte Orte des Abschachtens von Mensch und Tier in eins gesetzt und sogar noch (vielleicht in Anspielung an die Ermordung der ägyptischen Erstgeburt im Zusammenhang mit den 10 Plagen) mit dem billigenden Siegel Gottes versehen. Der Binnenreim *Barbe-Bleue: Dieu*, die Anklänge zwischen *Barbe-Bleue* und

*abattoirs*, die Alitteration von *sang*, *cirque*, *sceau* und nochmals *sang* tun ein übriges um einen engen semantischen Zusammenhang zwischen sonst Unvereinbarem herzustellen. So erscheint Gott als der große Anstifter zum Gemetzel[47], der statt der versprochenen ›Milch und Honig‹ im gelobten Land eine eigenartige Mischung von lebensspendender Milch (in Verbindung mit dem Fruchtbarkeitsgebot) und Blut fließen läßt: »Le sang et le lait coulèrent«. Rimbaud wendet sich durch diese Darstellung nicht nur gegen den grausamen Gott des Alten Testaments, der die Menschheit bis auf Noah und seine Familie ausrottet und von Abraham die Tötung des eigenen Sohnes verlangt, sondern gegen die auch noch für das Neue Testament wesentliche Verbindung von Schuld, Sühne und Opfer wie sie sich in Christus, dem ›Lamm, das für die sündige Menschheit zur Schlachtbank geführt wird‹ symbolisiert. Indem Rimbaud die Begriffe Schuld und Sühne absichtlich vermeidet, bleibt nur das sinnlose, zerstörerische Menschenopfer.

Die Liebe bleibt trotz Sintflut auf dem tierisch/pflanzlichen Niveau stehen (»chacals piaulant«, »grognant«, »bourgeonnant«). Prosaischer als mit dem Vergleich der steigenden Säfte in der Natur und der Feststellung »Es ist Frühling«[48] könnte die Aufforderung zur Liebe zwischen Menschen kaum ausfallen (2. Satz XI). Über die Anspielung auf die moralisch negativ bewertete Rolle der Eucharis in Fénelons *Télémaque*[49] hinaus, die mit ihrem Namen die Bedeutung von ›Lust, Liebreiz‹ aktualisiert, klingt im vorausgehenden, zur Massenveranstaltung ausgeweiteten religiösen Kontext (»La messe et les premières communions [. . .]«,), wiederum wie im Abschnitt II ironisch gebrochen, das vom gleichen griechischen  $\chi\acute{\alpha}\rho\iota\varsigma$  abgeleitete Wort ›Eucharistie‹ (›Danksagung‹) an.

Betrachtet man die Komplexität der eben besprochenen Textabschnitte, so fällt auf, daß trotz der Parallelen zu den Schlächtereien unter den *Fédérés* während der *Semaine sanglante* das Hauptgewicht nicht etwa auf die unmittelbaren politischen und sozialen Ereignisse während und nach der Kommune, sondern auf den allgemeinen Prozeß der modernen Zivilisation gelegt wird. Die Kommune stellt innerhalb dieser globalen, ursprünglich auf den göttlichen Geboten der jüdisch-christlichen Tradition beruhenden (Fehl-)Entwicklung der Menschheit nur ein kritisches Moment dar. Zudem erscheint diese Entwicklung in einem eigenartigen Zwiellicht: einmal ist sie vom Schluß, d. h. vom Wunsch nach einer neuen, reinigenden Flut her gesehen, negativ zu bewerten, zum anderen zeugt die breite Behandlung des Themas von einer gewissen Faszination durch den zivilisatorischen Fortschritt, eine Faszination wie sie etwa auch in anderen *Illuminations* (z. B. *Villes*) begegnet.

Die Abschnitte VII und VIII fallen auf den ersten Blick aus der Zivilisationsthematik heraus, obwohl sie zusammen das Zentrum dieser Abschnitte bilden (IV+V+VI/VII+VIII/IX+X+XI). Die beiden sind als einzige durch (fast) identische Subjekte (»enfants« bzw. »enfant«) verbunden, kontrastieren auf der anderen Seite aber durch die Oppositionen Plural/Singular, Trauer (»en deuil«)/Freude (»tourna ses bras«), träumerische, passive Kontemplation/Aktivität,

drinnen/draußen, Stille nach dem Sturm der Sintflut (»encore ruisselante«)/freudig begrüßter (herbeigeführter?) ausbrechender Sturm (»éclatante giboulée«). Rhythmisch wird der Wechsel durch die kookkurrente Zäsur »Une porte claqua.–« markiert, die das Startzeichen zum trotzigem, entschiedenen Ausbruch und Aufbruch gibt. Aus der traurigen Enge und Gefangenschaft der Gebäude, die als Orte der Bildung den Blick auf die verlockende Außenwelt aus Gründen der Sozialisation nur in »Ausschnitten« und in »geordnetem Rahmen« (durchs Fenster) freigeben, (Kirche, Schule, Elternhaus), bricht ein Kind türenknallend in die große Freiheit aufs Land (»hameau«) aus, um von den wunderbaren Möglichkeiten des Lebens (»merveilleuses images«) nicht nur als Gefangener passiv zu träumen, sondern sie selbst aktiv zu erleben und zu beschwören. [50] Der magische, unchristlich heidnische Charakter des folgenden Tanzes wird durch die Sympathie (»compris de«) der Wetterfahnen und Turmhähne [51] unterstrichen und präfiguriert in der Auslösung der »éclatante giboulée« durch die Körpersprache die spätere verbale Beschwörung der Sintflut.

Der Tanz mit seinem heidnischen Beigeschmack wird von einer Art Übermutter, der fremden und unpersönlichen »Erziehungsberechtigten« des Kindes (»Madame\*\*\*«), im darauffolgenden Abschnitt IX sofort durch eine disziplinierende Ausweitung zivilisatorischer (»piano dans les Alpes«) und allein schon durch ihre Menge überwältigender religiöser Maßnahmen beantwortet (»La messe et les premières communions se célèbrèrent aux cent mille autels de la cathédrale.«), die das »wilde Denken« und Handeln in gesellschaftlich anerkannte und liturgisch festgelegte Bahnen leitet. In den beiden entscheidenden Schlußabschnitten setzt sich aber doch der Zauberlehrling der »Sorcière« durch. Über den Erfolg der Beschwörung bleiben wir jedoch im unklaren.

Mit dem großgeschriebenen Stichwort »Sorcière« weist Rimbaud selbst auf eine zeitgenössische literarische Modellierung hin, die die Elemente des biblischen Berichts und der Erinnerung an die Kommune überlagert: es handelt sich um die schon erwähnte *Hexe* (1862), nach R. Barthes[52] das »Lieblingsbuch« aller Michelet-Leser.

Für Michelet ist die Hexe eine mythische Figur, die gerade wegen ihrer gesellschaftlichen Randexistenz die Mittlerrolle zwischen der von der Kirche seit dem Mittelalter geächteten Natur und dem Menschen (Mann) übernehmen kann; »sie existiert nur in dem Maße, wie sie an einer *Praxis* teilhat, und genau das macht aus ihr, nach Michelet, eine progressive Gestalt: gegenüber der Kirche, die als eine unbewegliche, ewige Essenz in die Welt gesetzt ist, stellt sie die sich schaffende Welt dar.« [53] Sie ist die »prêtresse de la Nature«, sie hat die Züge eines »Prométhée moderne« [54] als Symbol des von der Obrigkeit und der Kirche unterdrückten Fortschritts, der Wissenschaft, der Freiheit und der Sexualität.

Barthes sieht Parallelen zwischen der Rolle der mittelalterlichen Hexe und der »mythischen Figur des Intellektuellen, dessen, der auch Verräter genannt wurde, der sich von der Gesellschaft weit genug gelöst hat, um sie in ihrer

Selbstentfremdung sehen zu können, und der auf eine Veränderung der Wirklichkeit drängt und doch ohnmächtig ist, sie zu bewerkstelligen.« [55]

Wie schon weiter oben ausgeführt, beurteilt Rimbaud in *Mauvais sang* seine eigene gesellschaftliche Stellung ähnlich. Als »schlechtes (böses) Blut« und »nègre« ist auch er ein Außenseiter der abendländischen, speziell der französischen Gesellschaft, der aber als »seit Ewigkeiten« Unterdrückter zunächst nicht die Kraft zur entscheidenden offenen Revolte in sich spürt. Er versucht sich daher auch dort, wie hier in *Après le Déluge*, im beschwörenden Tanz mit Hexen und Kindern:

Ah! encore: je danse le sabbat dans une rouge clairière, avec des vieilles et des enfants.

Hinter der (primär-) referentiellen Inkohärenz der Abschnitte von *Après le Déluge* zeigt sich also ein komplexes Gebilde, zusammengefügt aus heterogenen Elementen, die aber eben durch diese Verschränkung als eng miteinander verbunden charakterisiert werden und sich gegenseitig erklären. Die Umfunktionalisierung der Sintflut-Mythen zu einer Art Revolutions-Mythus durch das Aussparen der Straf- und Sühneproblematik bzw. die ersatzlose Streichung Gottes als Subjekt der Geschichte ist nur auf dem Hintergrund und in Kontrast zum biblischen zu erkennen. Die Sintflut und die Folgegeschichte als Teil des jüdisch-christlichen Weltbildes werden in Rimbauds Textmodell wie schon in *L'Impossible* (»M. Prudhomme est né avec le Christ.«) gleichzeitig als ursächlich mit der Entwicklungsrichtung der modernen abendländischen Zivilisation verbunden dargestellt: (Menschen)Opfer, Unterwerfung der Natur, Welteroberung, zweckrationaler Fortschritt – das alles sind Entwicklungen, die nur »ennui« hervorbringen, nicht aber das wahre Wissen fördern, wie es die Hexe in ihrer Einheit mit den natürlichen Kräften besitzt. Rimbaud unterdrückt die negativen religiösen Implikationen (Strafe für Sünden) der Sintflut zugunsten einer nun säkularisierten positiven Sicht von gewaltsamer Zerstörung und Erneuerung in weltweitem Maßstab.

Ins Kosmische ausgeweitet und in ihrem utopischen Gehalt konkretisiert wird eine ähnliche Bewegung und Umwertung in *Barbare*.

## Barbare

### Barbare

- I Bien après les jours et les saisons, et les êtres et les pays,  
 II Le pavillon en viande saignante sur la soie des mers et des fleurs arctiques; (elles n'existent pas)  
 III Remis des vieilles fanfares d'héroïsme – qui nous attaquent encore le cœur et la tête – loin des anciens assassins –  
 IV Oh! Le pavillon en viande saignante sur la soie des mers et des fleurs arctiques; (elles n'existent pas.)  
 V Douceurs!  
 VI Les brasiers, pleuvant aux rafales de givre, – Douceurs! – les feux à la pluie du vent de diamants jetée par le cœur terrestre éternellement carbonisé pour nous. – Ô monde! –  
 VII (Loin des vieilles retraites et des vieilles flammes, qu'on entend, qu'on sent.)

- VIII Les brasiers et les écumes. La musique, virement des gouffres et choc des glaçons aux astres.
- IX Ô Douceurs, ô monde, ô musique! Et là, les formes, les sueurs, les chevelures et les yeux, flottant. Et les larmes blanches, bouillantes, – ô douceurs! – et la voix féminine arrivée au fond des volcans et des grottes arctiques.
- X Le pavillon . . .

Die Makrostruktur von *Barbare* wird durch eine Art Refrain bestimmt:

Le pavillon en viande saignante sur la soie des mers et des fleurs arctiques; (elles n'existent pas.)

Der Refrain wird aber nicht identisch und auch nicht regelmäßig nach jedem Abschnitt wiederholt. Er gliedert den Text großräumig und zeigt in seinen drei verschiedenen Fassungen eine gewisse Entwicklung. [56] So wird das zweite Erscheinen in IV mit einem bewundernden »Oh!« eingeleitet, das zusammen mit dem im nächsten Abschnitt folgenden Ausruf »Douceurs!« eine erfreuliche Entwicklung signalisiert, und ein drittesmal (X) erscheint gar nicht mehr der Refrain in seiner ganzen Länge, sondern lediglich eine Erinnerung an ihn: »Le pavillon . . .«. Das ist keine drucktechnische Sparmaßnahme, sondern das fragmentarische Erinnern und sofortige Abbrechen ist ein Zeichen dafür, daß der Refrain inzwischen überflüssig geworden ist. »Inzwischen«, d. h. auf Grund dessen, was in dem langen Textabschnitt gestaltet ist, der von keinem Refrain unterbrochen wird: auf die Abschnitte I und III folgt jeweils der Refrain (II, IV); die Abschnitte V–IX bleiben jedoch ohne Refrainwiederholung. Die Verteilung des Refrains läßt also eine Zweigliederung des Textes (I–IV und V–X) erkennen. Die mittlere, den zweiten Teil eröffnende Zeile V (»Douceurs!«) ist durch ihre Kürze und leitmotivartige Wiederaufnahme besonders hervorgehoben. Die beiden Teile unterscheiden sich außerdem in ihrer zeitlichen Zuordnung, in Satzbau und Sprachrhythmus.

Die Abschnitte I und III enthalten verschiedene temporale Angaben (»bien après«, »remis de«, »encore«, »loin de«, »vieilles«, »anciens«), die das Komende als in ferner Zukunft liegend, als Ergebnis einer Überwindung und eines Bruches mit einem (schlechten: »remis de«) Jetzt-Zustand ausweisen. Im 2. Teil wird dieses Zeitverhältnis mit zum Teil identischen Worten (»loin de«, zweimal »vieilles«) im Abschnitt VII wiederaufgenommen. Allerdings nur als in Parenthese gesetzte, hinter dem vorwärtsdrängenden Rhythmus der umgebenden Abschnitte in den Hintergrund tretender Einwurf, der den gegenwärtigen (Präsens-Formen: on entend, on sent), der poetischen Vision vorausgehenden Zustand in Erinnerung rufen soll.

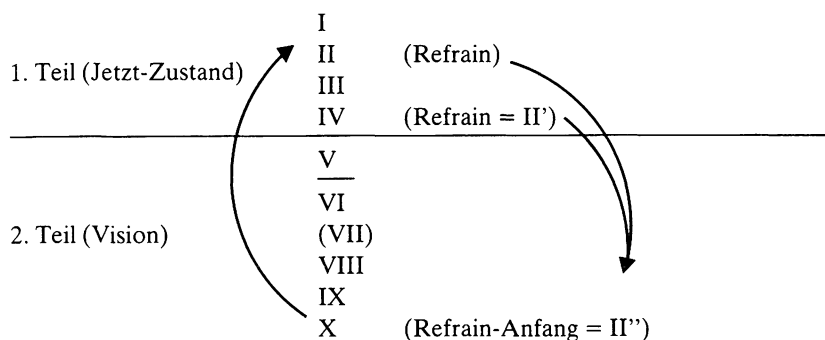
Die ebenfalls in Klammern gesetzte Zeitangabe im Refrain (Elles n'existent pas) kann sich auf Grund des Personalpronomens nur auf den zweiten Teil des Abschnitts, die »fleurs arctiques« (evtl. auch noch »mers«) beziehen, die damit auch auf die spätere, visionäre Stufe verwiesen werden; andererseits scheint der Refrain (II, IV) aber gerade diesen zukünftigen Zustand, der durch die Abschnitte I und III angekündigt wird, darzustellen. Der Refrain ist somit der Ort, der die Vision als existent, wenn auch (noch) unreal gestaltet, in dem beide



Zeitstufen vereint sind und der damit auch beide Teile des Textes wie eine Klammer umfaßt.

Auch in Bezug auf die Satzformen unterscheiden sich die den Jetzt-Zustand ansprechenden Text-Abschnitte von der Vision des Zukünftigen. Sie enthalten als einzige Sätze *finite Verbformen* (im Präsens) bzw. Relativsätze, während die Vision bezeichnenderweise entweder zeitlose und unpersönliche *Partizipien* verwendet oder ganz auf Verben bzw. eine hierarchische Satzfügung verzichtet.

Die beiden Teile des Textes zerfallen also nicht in zwei unzusammenhängende Sequenzen, sondern sie sind durch voraus- bzw. zurück-weisende Einsprengsel eng miteinander verzahnt, wobei der zweite Teil, die Vision, ein deutliches Übergewicht bekommt:



Der *Refrain* nimmt in der Textstruktur und damit auch für die Deutung des Gedichts eine Schlüsselstellung ein. Die sprachliche Faszination, die von ihm ausgeht, beruht zum einen auf der kühnen, schroff Gegensätzliches verbindenden Metaphorik und zum anderen auf der damit kontrastierenden phonologischen Verkettung (alliterierenden /v/ und /s/, sowie assonierenden Nasalen /ō/, dreimal /ā/):

»Le pavillon en viande saignante sur la soie des mers et des fleurs arctiques; (elles n'existent pas.)«

Die Unvereinbarkeiten auf der *semantischen* Ebene (Metaphern) lassen sich im Verein mit den *phonologischen* und *rhythmischen* Parallelismen sinnstiftend überwinden. Die *Metaphern* stellen zunächst in der Alltagssprache Unzusammengehöriges nebeneinander und setzen damit den metaphorischen Prozeß in Gang: »Le pavillon en viande saignante«: »en viande saignante« ersetzt nicht nur »rouge« oder »couleur de sang«, sondern reaktiviert diese fast tote Farbmotapher im Sinne von blutigem Gemetzel[57] etc.;

»la soie des mers«, »[la soie] des fleurs«: beide Male gehen die Eigenschaften der Seide, weich, glänzend, warm, eine ungewöhnliche Verbindung mit denen des Meeres und der Blumen ein;

»fleurs arctiques«: hier wird in der semantischen Unvereinbarkeit eines Oxy-morons die eisige, farblose, unfruchtbare, tote Kälte der Arktis mit einem

Inbegriff des Lebens, der Sonnenwärme und der Farbigkeit kombiniert zu einem utopischen Bild der Überwindung dieses Gegensatzes ähnlich wie im Topos von der »Blühenden Wüste«.

Die prekären, auf semantischen Unvereinbarkeiten fußenden metaphorischen Prozesse werden gestützt durch die *phonologische Ebene*: Die ungewöhnliche metaphorische Beziehung zwischen »pavillon« und »viande« wird zusätzlich durch phonologische Ähnlichkeit semantisiert. Darüberhinaus werden die Kontraste sowohl innerhalb des ersten Satzteils (»pavillon en viande saignante«) als auch zwischen dem ersten und dem zweiten Satzteil (»saignante/sur la soie«) durch Assonanzen und Alliterationen überbrückt.

Eine weitere sinnstiftende Differenzierung erlaubt die *rhythmische Ebene*:

Le	pa	villon		en	vi	an	de	saignan	te
x	x	x ð		x	(x)	ð	x	x á	(x)

sur	la	soie	des	mers	et	des	fleurs	arctiques
x	x	ð	x	á'	x	x	ð	x á (x)

(elles n'ex	i	s	tent	pas.)
x(x)	x	ð	x	ð

Sie trennt und vereint gleichzeitig den Satz durch zwei annähernd [58] gleichsilbige (weibliche) Verszeilen (Zehnsilber) und einen anschließenden Halbvers, von denen die zweite Zeile allerdings metrisch deutlich von der ersten unterschieden ist und in zwei isometrische Teile zerfällt.

Der Rhythmus verbindet also im normalsprachlichen Verständnis widersprüchliche Satzteile und macht gleichzeitig auf einen dennoch bestehenden Unterschied aufmerksam. Selbst der in Klammern angefügte Kommentar (»elles n'existent pas.«) fügt sich dem rhythmischen Schema der beiden vorangehenden Halbverse und wird dadurch auch semantisch mit ihnen verbunden.

Weder ist die Referenz dieses irrealen, aber in sich geschlossenen Bildes in biographischen Details dingfest zu machen noch sollte man sich die Suche nach einer Bedeutung des Textes mit dem allzu einfachen Hinweis auf sog. autoreferentielle Metapoese (schlicht: Dichtung über das Dichten bzw. um des Dichtens willen) schenken. Die Erwähnung der dänischen bzw. norwegischen Flagge (A. Adam) aufgrund der semantischen Merkmale »rot« und »arktisch« greift zu kurz, weil sie ein Element isoliert aus dem Textganzen herausgreift und direkt, ohne nach der funktionalen Stellung im Text zu fragen, auf die Wirklichkeit bezieht – und zudem referentiell nicht einmal zutrifft (keine der beiden Flaggen ist nur rot); von der unsicheren Biographie Rimbauds einmal ganz zu schweigen. Ebenso unbefriedigend ist allerdings das andere Extrem, für das A. Kittang stellvertretend zitiert sei:

Au niveau pratique [!] s'élabore donc un jeu sémantique inouï [!]: des contrastes oxymoriques abruptes, un tressage phonique savamment [!] élaboré, et l'exclamation d'une douceur bienheureuse [!], qui fait écho à la douceur métapoétique [!] de la »soie des mers«. Or cette douceur et ce miroitement ne figurent-ils pas déjà cette écriture ludique libérée de toute entrave [!] communicative, de tout vouloir-dire, – cette écriture de »Barbare« qui, selon Etiemble et Gaucière, »ne veut rien dire (. . .) ne prétend rien dire«? (S. 301/2)

Eine vorläufige Deutung des semantischen Gehalts des Refrains, die allerdings noch der Einordnung in das Gesamtmodell bedarf, ergibt etwa folgendes: Die brutale Farbmethapher (en viande saignante) sticht von der angenehmen Weichheit und Wärme des Hintergrunds (soie des mers) und dem unerwarteten Paradox eines arktischen Frühlings ab. »Pavillon« läßt sich innerhalb der Isotopie »Kriegsmarine« (soie, mers, fanfares, attaquent) auf die Bedeutung »Flagge eines Schiffes« eingrenzen. [59] Die »barbarische« Bewegung unter der »Flagge aus blutendem Fleisch« hat einen Kampf bis aufs Blut auf ihre roten Fahnen [60] geschrieben. Allerdings erscheint dieser Kampf im Refrain phonologisch und rhythmisch eng verbunden mit der Kulisse eines noch nicht verwirklichten (»elles n'existent pas.«), zukünftigen, aber vom Dichter schon geschauten utopischen Zustandes, des als »blühende Arktis« neugefaßten Topos von der »blühenden Wüste«. Der Refrain verschmilzt so in sich Elemente des Gewalttätigen, Blutrünstigen und Zerstörerischen mit Befriedung, Wärme, Sanftheit und utopischem Glück, mit dem Aufbruch ins Unbekannte, noch nicht Existierende.

Das Element des Blutrünstigen scheint sich zwanglos in die damals wie heute ideologisch verfestigte Isotopie der Überschrift *Barbare* einzufügen. Doch muß diese Zuordnung mit negativem Wertvorzeichen vom Leser schon bald wieder in Zweifel gezogen werden, da der Refrain ja zeitlich abgesetzt ist von Abschnitt I und III und einen positiv bewerteten Fortschritt gegenüber den »alten Fanfaren des Heldentums« und den »alten Mördern« darstellt. Es handelt sich also um eine neue Art von Barbarei, die nichts mit dem krankhaften (»remis de«) Heldentum früherer militärischer Unternehmungen zu tun hat, die doch bloße barbarische Mordkommandos waren.

*Barbare* ist ein Blick in die Zukunft, die trotz ihrer gegenwärtigen poetischen Verwirklichung noch in weiter zeitlicher (»bien après les jours et les saisons«), räumlicher (»[bien après] les pays«) und existentieller (»[bien après] les êtres«) Entfernung liegt. Das zeitlich Gegenwärtige erscheint aber im Gegensatz zur poetischen Wirklichkeit schon als Vergangenes (»vieilles«, »anciens«), wenn auch noch Wirksames (»qui nous attaquent encore le coeur et la tête«).

Die Zukunftsperspektive des Refrains (»sur la soie des mers et des fleurs arctiques«) wird erst im zweiten Teil des Textes (V–IX) entfaltet. Der hervorgehobene Abschnitt V (»Douceurs!«) klingt als Auftakt zu diesem Teil wie eine Antwort auf die Überschrift und wie ein zu explizierendes Programm. Nicht Brutalität, sondern Sanftheit und Liebe, nicht Schlachtgetümmel und Zerstörung [61], sondern eine Welt voller Harmonie (»ô monde, ô musique!«) wird beschworen.

Auch in diesem Teil werden Wörter, die zur Isotopie ›Barbarisch‹ gehören (könnten) durch oxýmorische Kontexte aus der Beschränkung ihrer semantischen Eindeutigkeit gerissen. Das zerstörerische Feuer der Gluten (»brasiers«) wird durch den ebenfalls zerstörerischen, aber im Kontrast zum Feuer stehenden eisigen Wind (»pleuvant aux rafales de givre«) neutralisiert[62] und zum Bild einer Art energiegeladenen chemischen Prozesses unter extremen Spannungen und gegensätzlichen Bedingungen gefügt. Es wird im zweiten Halbsatz von VI, unentwirrbar in der Komplexität seiner Fügung, variierend wiederholt, indem auf die extremen Bedingungen der Kristallisation von Kohlenstoff zu Diamant angespielt wird. Das vorausgehende (V) und eingeschobene »Douceurs« läßt den ganzen Vorgang als sinnlich erfahrenen, spannungsgeladenen und lustvollen Veredelungs- und Amalgamierungsprozeß erscheinen.

Eine ähnliche Aufhebung weitgespannter Gegensätze wird in VIII (brasiers-écumes; gouffres-astres; glaçons-astres) synästhetisch »Musik« genannt. Zwischen diesen beiden komplexen Bildern (VI und VIII) der schöpferischen Vereinigung des Gegensätzlichen und Zerstörerischen wird wieder eine distanzierende Erinnerung an den der Vision vorausgehenden Jetzt-Zustand eingefügt (VII), wobei »retraites« auf das abgelehnte Militärische und »vieilles flammes« auf frühere Arten der Zerstörung verweist. [63]

Die negativen Elemente des Begriffs ›Barbare‹ sind inzwischen in einem Taumel ›chaotischer‹ Neuschöpfung der sich mischenden Elemente (Feuer: brasiers, feux, carbonisé, astres; Wasser: pleuvant, givre, pluie, écumes, glaçons; Luft: rafales, vent; Erde: coeur terrestre) umgeschmolzen und verbrannt zu einer neuen Welt (»ô monde«). Diese neue Welt, geschaffen für den Dichter und die von ihm brüderlich in einem Pronomen umfängene Menschheit (»carbonisé pour nous«, in betonter Stellung am Ende des Satzes) ist gekennzeichnet durch das vom Leser unerwartete Ergebnis dieses »barbarischen« Vorgangs, durch die Harmonie der »Douceurs« (Kloepfer/Oomen übersetzen zurecht mit »Sinnenfreuden«) und der Musik. Die Vision steigert sich von einer Art kosmischem Liebesfest zu einem orgiastischen Taumel in Abschnitt IX. Die mit »ô« eingeleiteten kurzen Ausrufe, der fast stammelnde dreifache Einsatz (Et là . . . ; Et les larmes . . . ; – et la voix . . .) geben dem Rhythmus etwas Hechelndes, das erst in der erlösend ausschwingenden Schlußperiode seine Erfüllung findet:

– et la voix féminine  
x x    ð    x x    x(x)

arrivée au fond des volcans  
x x    x(x) x    ð    x    x    ð

et des grottes arctiques.  
x    x    ð x    x    x    x(x)

Rhythmus und Syntax dieser Zeile verweisen zusammen mit dem identischen Reim des letzten Wortes, den v- und zusätzlichen f-Alliterationen und o-Asso-

nanzen auf die Struktur des Refrains (allerdings ohne die dazugehörige Klammer), der ja anschließend tatsächlich wenn auch nur noch als fragmentarische Erinnerung (»Le pavillon . . .«) anklingt. Das utopische Bild dieses Refrains, das dort am Anfang des Textes eigens als nicht existent gekennzeichnet war, ist nun, verändert, poetische Wirklichkeit geworden. Die Wiederaufnahme des gesamten Refrains ist überflüssig. Die utopische Vision hat sich in der Liebe zwischen Menschen konkretisiert (formes, sueurs, chevelures, yeux, larmes blanches[64]), die eins ist mit einer Vermählung des Gegensätzlichen (»volcans«-»grottes arctiques«); zuwege gebracht und vollendet von der weiblichen Fähigkeit zur Kommunikation (»voix féminine«). [65]

*Barbare* führt im Modell eine Begriffsumwertung vor, die sich in einem wesentlichen Merkmal von derjenigen im zweiten *Voyant-Brief* und in *Le Forge-ron* unterscheidet. Dort münzt Rimbaud das Wort »criminel« bzw. das Schimpfwort »crapule« zum Ehrentitel um und ersetzt die alte durch eine neue, im Kontext diskursiv explizierte (gegenteilige) Bedeutung. Wir haben eine solche Art Bedeutungsänderung infolge einer bewußten Änderung des Wertesystems schon bei J. Michelets Umwertung des Begriffs »barbares« in der Einleitung zu *Le Peuple*[66] beobachtet und sie als eine den metaphorischen Prozeß begrifflich abschneidende Bedeutungssubstitution gekennzeichnet. Die Modellierung in *Barbare* ersetzt keine lexikalische Definition durch eine andere, sondern sie läßt Barbarisches und Sanftes, Lärm und Musik, Feuer und Wasser, Hitze und Kälte in einem einzigen komplexen, nicht mehr auf *einen* Begriff zu bringenden, aber doch nachvollziehbaren und deutbaren Bild zusammenschmelzen. Eine »einfältige« Weltansicht, die im Barbarischen nur das Negative sah, wird erweitert, dynamisiert, der Leser wird zum Um-, Neu- und Weiterdenken angeregt, während ihn seine Einbildungskraft, auf den Weg gezwungen von den semantischen Unvereinbarkeiten der Metaphorik, die Überwindung des zerstörerischen Alten zugunsten ungeahnter utopischer Möglichkeiten schöpferischer Liebe realisieren läßt.

Die Referenz des gesamten Textes *Barbare* ist also nicht in der Referenz einzelner Wörter wie etwa der roten Fahne der Sozialisten, einer Reise Rimbauds nach Stockholm (Juni 1877) oder gar isländischen Geysiren zu suchen, sondern in der Struktur des gesamten Bildes, die modellhaft eine bestimmte Vorstellung von geschichtlicher Entwicklung und Rimbauds Zukunftsvorstellungen darstellt.

Dieses Modell wird in seinen charakteristischen Elementen und in seiner Gesamtbedeutung am deutlichsten erkennbar, wenn man es mit konkurrierenden Weltmodellen vergleicht, sei es, daß sie mit demjenigen von *Barbare* im großen und ganzen übereinstimmen, sei es, daß sie mit ihm kontrastieren.

»Barbaren« war im gesamten 19. Jh. einer der Standardausdrücke des Bürgertums zur Bezeichnung der »gefährlichen arbeitenden Klassen«. [67] Zwar schien diese verächtliche Bezeichnung nach 1848 unter dem Einfluß J. Michelets durch den positiven Begriff »peuple« verdrängt zu werden [68], doch ließen die Ereignisse um die Kommune die alten Vorurteile wiederaufleben. Die Erschie-

ßung der Geiseln, darunter des Erzbischofs von Paris, in den letzten Tagen der Kommune, die den Kommunarden zur Last gelegten Brände an geschichtsträchtigen Gebäuden wie den Tuileries erneuerten die Vorstellungen von einem barbarischen, kulturzerstörerischen Pöbel nicht nur bei den Reaktionären, sondern auch bei den eher liberalen (Flaubert), ja sogar bei den früher politisch links Engagierten (Leconte de Lisle, G. Sand). [69]

Th. Gautier macht an verschiedenen Stellen seiner *Tableaux de siège* [70] kein Hehl aus seiner Einschätzung der Kommunarden als »Barbaren« [71], ja sogar als furchterregende Raubtiere und Ungeziefer. [72] Der folgende Ausschnitt aus einem Artikel mit dem Titel »Les Barbares modernes« bietet jedoch ein schönes Beispiel dafür, wozu das Paradigma »Barbaren« von einem Dichter des *L'art pour l'art* mit Vorliebe benutzt werden konnte [73]:

Ein Trupp gefangener Kommunarden wird in sengender Hitze von Berittenen zum Lager Satory im Süden Versailles getrieben: Nous regardions ces cavaliers de si grand style, regrettant qu'un peintre de génie ne se trouvât pas là pour fixer d'un trait rapide ces belles lignes naturellement et naïvement héroïques, et aussi pour noter les types non moins curieux des captifs, devenus des prisonniers barbares, Daces, Gètes, Hérules, Abares, comme on en voit dans les bas-reliefs des arcs de triomphe et les spirales des colonnes Trajanès. [...] Blouse, blande, sayon, tunique, à cet état, se ressemblent fort; et les braies sont, dans la sculpture antique, le signe distinctif du barbare; [...] D'autres avaient garni leurs pieds meurtris de chiffons retenus par des cordelettes, qui leur donnaient un aspect de Philoctète dans son île, à faire rêver un sculpteur. Ce bout de haillon les rattachait à l'art grec. [...] Parmi ces prisonniers, il y avait quelques femmes, assises sur leurs articulations ployées, à la manière des figures égyptiennes dans les jugements funèbres, et vêtues de haillons terreux mais donnant des plis superbes. [...]

Wie schon beim Vergleich des *Chant de guerre circassien* von Coppée mit Rimbauds *Chant de guerre parisien* deutlich geworden ist, interessieren den subjektiven Dichter nur die malerischen Seiten der Wirklichkeit. Die in Lumpen gehüllten Menschengruppen erstarren zu zeitlosen Reliefs; die Ursachen des Bürgerkriegs, die politischen Hoffnungen und die Leiden der Gefangenen, die ja schließlich Gautiers Pariser Mitbürger sind, werden nicht einmal gestreift. Dagegen ist es nicht das malerische Dekor, sondern gerade das Ziel der »Barbarei«, das Rimbaud am »Barbarischen« interessiert. Als Vorbild einer positiven Umwertung von »barbare« wurde schon J. Michelet genannt. Bei ihm findet sich auch die auf das Christentum und in einer laisierten Form auf Ch. Fourier zurückgehende Vorstellung eines utopischen, von Ausbeutung, Herrschaft und menschlicher Entfremdung freien Reiches der Liebe. Die zwei großen, Vergangenheit und Zukunft kennzeichnenden Abschnitte von *Le Peuple* (1846) sind überschrieben: »Du servage et de la haine« und »De l'affranchissement par l'amour«. Gautier vermeidet eine ernsthafte Auseinandersetzung mit den Problemen, die die Kommune aufgeworfen hat, indem er die »Knechtschaft« ästhetisiert; Rimbaud versucht die utopische »Befreiung durch die Liebe« poetisch vorwegzunehmen.

Er steht damit auch im Kontrast zu einem Dichter des *Parnasse Contemporain*, der sich in seiner Jugend für die demokratischen und fourieristischen Ideale

begeisterte und im Zusammenhang mit den Juni-Aufständen von 1848 verhaftet wurde. Leconte de Lisle wendet sich enttäuscht von der Politik ab und flüchtet sich in die reine Kunst. Seine Themen wählt er mit Vorliebe aus der Antike und der heroisch-barbarischen Vorzeit (*Poèmes barbares*, 1862–78) die Zukunft sieht er nicht wie Rimbaud trotz der Niederlage der Kommune in einer ›barbarischen‹ Liebes-Utopie, sondern in der apokalyptischen Vision einer in Stücke gehenden Welt, der nicht einmal mehr der Trost einer Aussicht auf ein jenseitiges Leben bleibt:

*Solvat saeculum.*

Tu te tairas, ô voix sinistre des vivants!  
 Blasphèmes furieux qui roulez par les vents,  
 Cris d'épouvante, cris de haine, cris de rage,  
 Effroyables clameurs de l'éternel naufrage,  
 Tourments, crimes, remords, sanglots désespérés,  
 Esprit et chair de l'homme, un jour vous vous tairez!  
 Tout se taira, dieux, rois, forçats et foules viles,  
 Le rauque grondement des bagnes et des villes,  
 Les bêtes des forêts, des monts et de la mer,  
 Ce qui vole et bondit et rampe en cet enfer,  
 Tout ce qui tremble et fuit, tout ce qui tue et mange,  
 Depuis le ver de terre écrasé dans la fange  
 Jusqu'à la foudre errant dans l'épaisseur des nuits!  
 D'un seul coup la nature interrompra ses bruits.  
 Et ce ne sera point, sous les cieux magnifiques,  
 Le bonheur reconquis des paradis antiques,  
 Ni l'entretien d'Adam et d'Eve sur les fleurs,  
 Ni le divin sommeil après tant de douleurs;  
 Ce sera quand le Globe et tout ce qui l'habite,  
 Bloc stérile arraché de son immense orbite,  
 Stupide, aveugle, plein d'un dernier hurlement,  
 Plus lourd, plus éperdu de moment en moment,  
 Contre quelque univers immobile en sa force  
 Défoncera sa vieille et misérable écorce,  
 Et, laissant ruisseler, par mille trous béants,  
 Sa flamme intérieure avec ses océans,  
 Ira fertiliser de ses restes immondes  
 Les sillons de l'espace où fermentent les mondes.

Leconte de Lisle hat aus der Sequenz des Requiems (»Dies irae, dies illa, Solvat saeculum in favilla: [. . .]«) nur das Zerstörerische des Weltuntergangs beibehalten. Die unter dem Titel *Barbarische Gedichte* versammelten Texte haben als Barbarisches das zeitlich und räumlich Zivilisationsferne gemeinsam, meist das Grausame, Fanatische oder auch das eher unheimlich Exotische; kurz, »barbarisch« hat auch für Leconte de Lisle eine vorwiegend negative Konnotation. [74] Rimbaud dagegen gewinnt aus dem barbarischen Kampf und Blutvergießen vorwiegend die zukunftsweisende Elemente, ohne daß er wie die Sozialutopisten die zukünftige (gesellschaftliche) Harmonie durch »sentimentale Ausglei-  
 chung der sich widersprechenden Klasseninteressen« [75] erwartete.

Die Tatsache, daß es sich in *Barbare* um ein poetisches Modell handelt, konnte den Eindruck erwecken, es habe nichts mit der Realität zu tun. H. Friedrich [76] etwa erwähnt anläßlich von *Barbare* nur die »sinnliche Irrealität« eines einzelnen Bildelementes, der »Flagge aus blutendem Fleisch«:

Eben dadurch weist das neue Gebilde nicht mehr in die Realität zurück, sondern zwingt den Blick auf den Akt selber, der es hervorgebracht hat. Es ist der Akt einer diktatorischen Phantasie. Mit diesem Begriff, der die Stoßkraft Rimbaudschen Dichtens bezeichnet, erübrigt sich das nur aus heuristischen Gründen geübte Abmessen an der Realität. Wir sind in einer Welt, deren Realität allein in der Sprache existiert.

Eine solche Einschätzung geht am wesentlichen Charakter der modernen Poesie vorbei. Der Text weist zwar nicht direkt auf die Realität zurück, sondern erst auf dem Umweg über die Welt des Werkes. Darin unterscheidet sich Rimbauds dichterische Welt aber gar nicht grundsätzlich von früheren dichterischen Welten, denen höchstens fälschlich eine direkte Beschreibung der Wirklichkeit »angedichtet« wurde. Die dichterische Phantasie war schon immer, nur nicht so offensichtlich, »diktatorisch«. Jede vom allgemein ideologischen Mittelmaß abweichende Weltsicht erscheint der Mehrzahl der Leser »irreal«. Aber jedes Bild der Wirklichkeit ist notwendig i r r e a l: die ontologische Kluft zwischen Realität und Modell bleibt die gleiche, in der klassischen wie in der modernen Dichtung – allerdings mit dem Unterschied, daß die verständlichen, »realistischen« dichterischen Modelle die etablierten Ideologien bestätigen oder lediglich leicht variieren (man versteht und »erkennt« sie für wahr an, weil man sie »wieder-erkennt«, selbst wenn man die Wirklichkeit »ver-kennt«), während die moderne Dichtung versucht, innovativ, ihrer Zeit »voraus« zu sein (»la poésie sera en avant«), beim »Unbekannten anzukommen«. Sie schafft aus dem ideologischen Material alter Weltmodelle ein neues und damit die Voraussetzung für eine neue Welt.

### *Génie*

*Génie* ist ein relativ »verständlicher« Text, was sich daran zeigt, daß die vorgeschlagenen Deutungen im Vergleich zu dem, was bei anderen Stücken aus den *Illuminations* zu lesen war, wenig differieren. [77] Das liegt einmal daran, daß das zugrundeliegende biblische Strukturmuster offensichtlich und allgemein bekannter ist; außerdem sind die Wortfelder vertrauter, geschlossener, weniger unvereinbar – ja sogar die Überschrift »paßt« zum Text. Ist jedoch die Struktur wirklich einfacher? Die ausführlichen und ingeniosen Strukturanalysen von R. Kloepper/U. Oomen zeigen eine äußerst komplexe, aber gleichzeitig elementare poetische Struktur: »Das Strukturprinzip von *Génie* [»der sich variierende und potenzierende Parallelismus«] ist das schöpferische Prinzip der Poesie selbst.« [78]

Den theoretischen Vorüberlegungen zufolge ist aber der Parallelismus nur die formale Seite des eigentlich poetischen Prinzips, der Metapher, d. h. des seman-



tischen bzw. semantisierbaren Parallelismus.[79] Die Identität der Parallelismen mit dem metaphorischen Prinzip ist in *Génie* im semantischen Bereich offensichtlich: »Il est l'affection et le présent« und »Il est l'affection et l'avenir« stellt gleich in doppelter Parallelisierung (innerhalb der doppelten Prädikation und zwischen den beiden anaphorischen Sätzen insgesamt) die Gleichheit des in der normalen Sprache Ungleichen fest, das Zusammenfallen sonst unvereinbarer, ja gegensätzlicher Prädikationen in einem einzigen Subjekt. Die makrostrukturellen, syntaktischen, morphologischen und phonologischen Parallelismen wirken bedeutungsstiftend nach dem sogenannten Äquivalenzprinzip. Schon R. Jakobson hat mit Bezug auf Hopkins, der gerade auf die Parallelismen der hebräischen Dichtung und der kirchlichen Antiphone hinweist, die unvermeidliche Aufladung solcher primär nicht semantischen Äquivalenzen mit Bedeutung betont. [80]

Auf *Génie* angewandt hieße das, daß der Text nicht nur das Prinzip des Parallelismus formal sozusagen neutral oder leer vorführte und damit als Referenz des Textes nur eine metapoetische Reflexion über den poetischen Parallelismus übrigbliebe, sondern daß die Parallelismen selbst zur Sinnkonstitution anregen und semantisiert werden können. Doch zunächst zur Analyse der nächstliegenden semantischen Ebene.

### Génie

Il est l'affection et le présent puisqu'il a fait la maison ouverte à l'hiver écumeux et à la I  
rumeur de l'été, lui qui a purifié les boissons et les aliments, lui qui est le charme des lieux  
fuyants et le délice surhumain des stations. Il est l'affection et l'avenir, la force et l'amour  
que nous, debout dans les rages et les ennuis, nous voyons passer dans le ciel de tempête et  
les drapeaux d'extase.

Il est l'amour, mesure parfaite et réinventée, raison merveilleuse et imprévue, et II  
l'éternité: machine aimée des qualités fatales. Nous avons tous eu l'épouvante de sa  
concession et de la nôtre: ô jouissance de notre santé, élan de nos facultés, affection égoïste  
et passion pour lui, lui qui nous aime pour sa vie infinie . . .

Et nous nous le rappelons et il voyage . . . Et si l'Adoration s'en va, sonne, sa promesse III  
sonne: »Arrière ces superstitions, ces anciens corps, ces ménages et ces âges. C'est cette  
époque-ci qui a sombré!«

Il ne s'en ira pas, il ne redescendra pas d'un ciel, il n'accomplira pas la rédemption des IV  
colères de femmes et des gaités des hommes et de tout ce péché: car c'est fait, lui étant, et  
étant aimé.

Ô ses souffles, ses têtes, ses courses; la terrible célérité de la perfection des formes et de V  
l'action.

Ô fécondité de l'esprit et immensité de l'univers! VI

Son corps! Le dégagement rêvé, le brisement de la grâce croisée de violence nouvelle! VII

Sa vue, sa vue! tous les agenouillages anciens et les peines relevés à sa suite. VIII

Son jour! l'abolition de toutes souffrances sonores et mouvantes dans la musique plus IX  
intense.

Son pas! les migrations plus énormes que les anciennes invasions. X

Ô lui et nous! l'orgueil plus bienveillant que les charités perdues. XI

Ô monde! et le chant clair des malheurs nouveaux! XII

Il nous a connus tous et nous a tous aimés. Sachons, cette nuit d'hiver, de cap en cap, du XIII  
pôle tumultueux au château, de la foule à la plage, de regards en regards, forces et

sentiments las, le h  ler et le voir, et le renvoyer, et sous les marées et au haut des déserts de neige, suivre ses vues, ses souffles, son corps, son jour.

Im Gegensatz zu früher untersuchten Stücken aus *Illuminations* erscheinen die Wortfelder von *Génie* relativ vertraut, geschlossen, und ihre Elemente kompatibel. Dieser Eindruck entsteht aber nur auf Grund der Tatsache, daß der Begriff »Genius« im Sinne einer Art »(Welt-)Geist« [81] bzw. als säkularisierte Gottesvorstellung bereits eine außergewöhnliche religiös-philosophische Tradition metaphorischer Umschreibung mitbringt, eine Tradition, auf die durch die mehrfache Gleichsetzung des »Genius« mit der Liebe und außerdem durch die gesamte Textstruktur deutlich verwiesen wird. Der Genius, wird er nun Gott oder Weltgeist genannt, bildet das extreme Beispiel aller geistigen, abstrakten Phänomene, die zu ihrer sprachlichen Vermittlung grundsätzlich auf metaphorische Umschreibung bzw. Verbildlichung angewiesen sind. In dem angesprochenen religiösen und allgemein kulturellen Kontext des Begriffes »Genius« wird die semantische Unvereinbarkeit etwa zwischen »l'affection« (»l'amour«) – »le pr  sent« (»l'avenir«, »l'éternité«) – »mesure« – »raison«, um nur ein paar Nomina des Textes zu nennen, gar nicht mehr oder nur sehr schwach empfunden; durch die regelmäßige (das gilt zumindest für die Zeit Rimbauds) Lektüre biblischer Texte ist der Leser daran gewöhnt, daß sich im offiziell anerkannten Weltprinzip, in Gott, die gegens  tzlichsten Eigenschaften vereinen.

Aber gerade hier setzt Rimbauds Um-Schreibung der überkommenen, bereits zum Klischee erstarrten (etwa in den stereotypen Verbindungen von Gegensätzen wie ›Alpha und Omega‹) biblischen Modelle an. Er bringt durch »eine schreckliche Geschwindigkeit in der Vollendung der Form und der Tat« nicht nur das formale, inzwischen semantisch tote Element des biblischen Parallelismus wieder zum Sprechen, er f  llt diesen Modell-Rahmen auch in einem ganz bestimmten, auf die Tat gerichteten Sinn semantisch auf.

Rimbauds Weltgeist ist nicht »alles«, er ist nicht, wie früher Gott, »das erzeugende Prinzip schlechthin« [82], sondern er zielt auf etwas Bestimmtes, seine schöpferische Tätigkeit ist gegen Bestehendes gerichtet: die Vergangenheit, das Böse, das Leiden, Religion, Dogma, Gnade, Himmel, Paradies etc. haben in diesem Modell keinen Platz oder nur einen negativen. Trotzdem unterscheidet sich das Modell von *Génie* nicht so radikal von seinem Vorbild, in diesem Falle der christlichen Gottesvorstellung, wie etwa diejenigen von *Barbare*, *Démocratie* oder *Royaute* von den Vorstellungen, die mit diesen Begriffen verbunden wurden. Einige wesentliche Elemente christlicher Heilslehre behalten ihren Platz in diesem Modell, so zum Beispiel die Identifizierung Gottes (des Weltprinzips) mit der Liebe [83] und die teleologische Geschichtsvorstellung, verbunden mit der Aufforderung, einer Art Erlöser oder Befreier nachzufolgen. Doch haben sie im neuen Modell einen anderen, grundsätzlich innerweltlichen Stellenwert. Um das Modell vom christlichen abzusetzen, spricht der Text mehrfach davon, was der Genius n i c h t ist bzw. was er überwunden hat oder überwinden wird. Wie wird nun der vorwiegend auf das Zukünftige, noch nicht

Existierende ausgerichtete Genius, der aus diesem Grunde noch keiner direkten Benennung und rational begrifflichen Definition zugänglich ist, metaphorisch ›ins Bild gesetzt? Sowohl die vier ersten, abnehmend langen, beschreibenden Abschnitte (I–IV) als auch die acht anschließenden, kurzen begeisterten Ausrufe (V–XII) weisen wertende Begriffe, verschränkt mit einer chronologischen Einordnung auf. In den beiden ersten Abschnitten dominieren die Prädikationen des Genius mit Begriffen aus dem Wortfeld ›Liebe‹: 3 Mal »affection«, 2 Mal »amour«, je einmal »charme«, »délíce«, »extase«, »jouissance«, »passion«. Doch diese Liebe sprengt alle seitherigen Einengungen, indem sie das Gegensätzlichste vereint und bewirkt, die »Gegenwart«, »Zukunft« und die »Ewigkeit«, den »Winter« und den »Sommer« semantisch äquivalent macht durch die lautliche Äquivalenz der Ergänzungen (*écumeux* und *rumeur*), Speise und Trank, sich bewegende und feststehende Orte (»lieux fuyants«-»stations«). Daß Rimbauds Liebes-Modell die umfassende reihende Beschreibung der Liebe in der berühmten Stelle aus dem ersten Johannesbrief (4,8) noch zu übertreffen und damit die christliche Moral mit seiner Liebes-Vorstellung zu sprengen sucht (»mesure parfaite et réinventée«), läßt sich exemplarisch an der Wortverknüpfung »affection égoïste et passion pour lui« ablesen. Es handelt sich um eine Art doppeltes Oxymoron, das die übliche Aufspaltung der Liebe in der christlichen Morallehre in eine altruistische (»pour lui«), reine, zarte (»affection«) und eine leidenschaftliche (»passion«), im Grunde »selbstsüchtige« (»égoïste«) aufhebt. Außer der Vereinigung des Gegensätzlichsten ist die Liebe noch verbunden mit der Vorstellung der Öffnung (»il a fait la maison ouverte«), der Reinigung (»a purifié«), einer kraftvoll dynamischen, kämpferischen Bewegung (»force«, »tempête«, »drapeaux d'extase«, »élan«) und mit der Vorstellung des (musikalischen) Maßes, der Vernunft und des produktiv Schöpferischen (»machine aimée des qualités fatales«). [84]

Diese über das christliche Muster hinaus erweiterte Vorstellung von Liebe wird begleitet von einer chronologischen (»présent«, »avenir«, »éternité«, »vie infinie«), in der die Vergangenheit nur als negative, als der überwundene »Schrecken« vor etwas in Wirklichkeit gar nicht Schrecklichem erscheint: das beiderseitige Nachgeben (»concession«), die früher verteilte Hingabe, ist tatsächlich höchster Genuß (»ô jouissance de notre santé«) und Verwirklichung menschlicher Fähigkeiten (»élan de nos facultés«). Aus den positiven Errungenschaften der Gegenwart und den Erwartungen an die Zukunft läßt sich so das negative Bild der Vergangenheit erschließen: das nun geöffnete Haus war vorher gegenüber der Natur und ihrem Wechsel abgedichtet, die Nahrung verschmutzt und ungesund, die Gesundheit wurde nicht genossen, die Fähigkeiten lagen brach, Liebe in Form von Egoismus und Leidenschaft waren verpönt.

Werden die beiden ersten Abschnitte vorwiegend von den positiven Bestimmungen der Liebe und der in die Zukunft, ja in die Ewigkeit vorwärtsdrängenden Bewegung beherrscht, so die beiden folgenden von dem ebenfalls der Zukunft zugewandten »Versprechen«, daß die Epoche einer anderen Vorstellung vom »Genius«, nämlich die Identifizierung des Weltprinzips der Liebe mit

dem christlichen Gott bzw. Christus endgültig überwunden ist («Si l'Adoration s'en va»; »C'est cette époque-ci qui a sombré!«). Das Vergangene wird einerseits direkt der Vergangenheit zugeordnet («Arrière«, »anciens corps«), bzw. negativ benannt («superstition«), teils wird mit Hilfe eines negierten Futurs das Überwundene abgelehnt: der neue Genius der Liebe wird die Welt nicht wieder (wie Christus) im Stich lassen, er wird auch nicht vom Himmel kommen und er braucht auch von keinen Sünden zu erlösen.

Mit dem biblischen Stil wie auch mit dem biblischen Vokabular wird das Christentum als Hintergrundmodell angesprochen, aber sofort als überwunden der Vergangenheit zugewiesen und durch ein innerweltliches, schöpferisches Liebesprinzip ersetzt, wie es seit der »harmonie universelle« Fouriers bis zu Michelets *Amour* immer wieder propagiert wurde.

Die acht folgenden, zeitlos nominalen Ausrufe preisen nun die materiellen, »verkörperten« Komponenten des Weltgeistes, die den oben genannten Qualitäten der Liebe, der geistigen und materiellen Schöpfungskraft, der Überwindung des Alten, der dynamischen Vorwärts- und Aufwärtsbewegung entsprechen. Zur »Verkörperung« gehören: »souffles«, »têtes«, »courses«, »fécondité«, »corps«, »vues«, »pas«. »Souffles« steht in der biblischen Tradition für das eingehauchte Leben, »têtes« für die geistige Schöpfung, »courses« für das Vorwärtsdrängen: es wird von »terrible célérité« wieder aufgenommen, so wie »têtes« durch die »perfection des formes et de l'action«.

Die sechs folgenden Ausrufe schildern jeweils die gewaltsame Überwindung («dégagement«, »brisement«, abolition») des schlechten Alten (VIII: »anciens«; X: »anciennes invasions«; XI: »charités perdues«) durch Erhebung («peines relevées«), durch Erneuerung (VII: »violence nouvelle«; XII: »malheurs nouveaux«) oder durch Steigerung (IX–XII: »plus intense«, »plus énormes«, »plus bienveillant«). Das Warten auf die göttliche Gnade wird abgelöst von einer »neuen Gewalttätigkeit« wie in *Barbare* oder in *Guerre*. Das Hinknien und Büßen wird »aufgehoben« (VIII). Alles Leiden durch »intensivere Musik«, d. h. durch die harmonische Versöhnung der Gegensätze (s. ebenfalls *Barbare* und *Conte*) abgeschafft (IX). Der Bewegungsdrang (»Fort-Schritt«) übertrifft die Völkerwanderungen und Barbareneinfälle (X). Der Stolz des Menschen ist im Gegensatz zu der sogenannten christlichen Demut »wohlwollender als die verloren gegangenen Übungen der Nächstenliebe«; ja sogar das Unglück wird in Zukunft etwas Positives, ein »klarer Gesang« sein (XII).

Außer dem Gegensatz zwischen dem negativ bewerteten Alten, dessen positive Elemente in das Neue eingehen, durchzieht den Text der Gegensatz zwischen den Personalpronomen »il«, das für den Genius, und »nous«, das für den Autor (und den Leser) steht. In den ersten Abschnitten ist die Trennung noch deutlich: während »er« die Liebe ist, »sehen wir sie [nur] vorüberziehen« (I), während »er« die Liebe, das »vollkommene und neuerfundene Maß« ist, hatten »wir« Angst (II). Doch schon hier wird der Gegensatz durch das Auf-Einander-Zugehen (»sa concession et la nôtre«) der gegenseitigen Liebe (»passion pour lui, lui qui nous aime«) überwunden. Nach einer kurzen Erinnerung an die

Einheit (»Ô lui et nous«, XI) wird im Schlußabschnitt noch einmal zusammenfassend das Verhältnis zwischen Mensch und (Welt)-Geist beschrieben. Seine Liebe zu den Menschen wird als Tatsache aufgeführt: »connaître« ist in diesem Zusammenhang im Doppelsinn des »Kennens« und des biblischen »Erkennens« (vgl. auch *Conte*) zu deuten. An den Menschen liegt es jetzt – daher der Imperativ zur Nachfolge, die Aufforderung, den Kontakt nicht abreißen zu lassen. Dem dient auch die räumlich (»de cap en cap . . .«) weit ausgreifende, allesumfassende Geste des Schlußabschnittes, die die einzelnen »körperlichen« Komponenten des Genius aus den Ausrufen (V, VII–IX) wiederaufnimmt und zusammenfaßt.

Die Rolle der Struktur von *Génie* bei der Sinnbildung wird leicht übersehen, da sie nicht unbedingt nötig zu sein scheint, um überhaupt einen Sinn konstituieren zu können. Wie gezeigt wurde, werden die aus der Bibel bekannten Wortverbindungen nur variiert, nicht zerstört. Welchen Beitrag zur Sinnkonstitution leistet aber nun die Modellierung in »sich variierenden und potenzierenden Parallelismen«?

Es lassen sich in der Makrostruktur drei durch die Anaphorik deutlich voneinander abgesetzte Teile erkennen. Im ersten Teil (I–IV) herrschen prädikative Sätze nach dem Muster »Il est . . . et . . .« u. ä. vor, die das Bestreben erkennen lassen, das Wesen des Genius durch annäherungsweise Beschreibung zu erfassen. Die variierenden Verdoppelungen in syntaktisch streng parallelen Sätzen lassen sich sowohl im biblischen Vorbild als auch im Text Rimbauds aus dem Bemühen erklären, etwas in Worte zu fassen, was keinen hinreichenden Namen hat bzw. mit einem einzigen Namen in seiner Fülle gar nie erfaßt werden kann. Der Geist ist das und gleichzeitig auch etwas ganz anderes und auch wiederum jenes nicht, er hat zwar einen (Deck-)Namen, aber sein Wesen ist nicht zu definieren. Damit entspricht *Génie* der Ursituation metaphorischen Sprechens: einen sprachlichen Ausdruck finden im Vorrat der bestehenden, allgemein bekannten Sprache für etwas, was es seither noch nicht gab, was noch nicht gesehen oder auch nur anders gesehen wurde.

Nach der etwa in der Mitte des Textes erfolgenden Feststellung »car c'est fait, lui étant, et étant aimé«, (Z. 22) erfolgt im zweiten Teil (V–XII) eine, diesem Liebes-Verhältnis entsprechende, Veränderung der Satzstruktur. Wie im traditionellen Blason eines geliebten Körpers, wie er in allen Literaturen immer wieder gestaltet wurde, bricht der Sprecher nur noch in begeisterte Ausrufe aus, die die erste Art von Parallelismen ablösen. Der Verzicht auf finite Verben, der nominale Stil, bedeuten eine noch weitergehende Zurücknahme der Distanz und definitorischer Bemühungen. Parallel dazu erfolgt eine Konkretisierung des Genius als Körper, während im 1. Teil die metaphorische Um-Schreibung weitgehend mit Abstrakta erfolgte (»affection«, »présent«, »mesure«, »raison« etc.). Beide Teile (I–IV und V–XII) versuchen also mit Hilfe des biblischen Stils, der sich in fortgesetzter Neu-Benennung und Um-Schreibung des Genius manifestiert, das Unsagbare und Undefinierbare zu sagen. Dadurch wird das poetische Prinzip bis an die Grenzen seiner Leistungsfähigkeit ausgenutzt, zumal die

parallelen Benennungen des geistigen Weltprinzips selbst im zweiten Teil, in dem seine materiellen Manifestationen angesprochen werden, weitgehend abstrakt bleiben müssen.

Das strukturelle Prinzip wird nicht antithematisch parodiert oder ad absurdum geführt wie etwa in *Dévotion*, wo die spezielle Form des ebenfalls religiös konnotierten Parallelismus, die Litanei, im Kontrast zur banal irdischen semantischen Füllung steht und zur leerlaufenden, die Form entlarvenden Gebetsmühle degeneriert. Es gibt weder im Verlauf des Textes noch auch im Schlußabschnitt, der ja nach der seitherigen Erfahrung (*Les Effarés*, *Le Dormeur du val*, *Fleurs* etc.) von Rimbaud mit Vorliebe dazu verwendet wird, als Guillotine zu wirken, d. h. einen messerscharfen Trennstrich zu ziehen und die Bedeutung der Modellierung ins Gegenteil umschlagen zu lassen, ein Anzeichen dafür, daß das Strukturprinzip aufgehoben werden soll. Es wird zwar durch seine vielfache Nutzung durchsichtig und reflektierbar gemacht, aber nicht um es aufzuheben, sondern um es als einzig möglichen sprachlichen Weg zu bestätigen, der eine Annäherung an ein Phänomen wie »Génie« überhaupt erlaubt.

### Conte

Der Genius aus *Génie* erscheint wieder in *Conte*, wo es um die Verwirklichung der dort beschworenen »Nachfolge« und um-geschriebenen, neuartigen Liebe geht. Nach dem mikrostrukturellen poetischen Verfahren des Parallelismus wählt Rimbaud auch für die narrative Entfaltung eine uralte, ebenfalls in der Bibel verwendete [86], »Wirklichkeit« überschreitende Form, die in der literarischen Überlieferung Europas allerdings eher dem weltlichen, sozialen Bereich zugerechnet wird: das Märchen.

*Conte* macht diesen Bezug auf eine bekannte literarische, weitgehend zum formelhaften Klischee erstarrte Form schon im Titel explizit. Ein solcher Titel löst bestimmte Lesererwartungen aus, die er zusätzlich im Text selbst aufbaut; nach den seitherigen Erfahrungen mit Rimbaud-Texten kann man allerdings davon ausgehen, daß sie nicht wie in einer »Ästhetik der Identität« affirmiert, sondern nach den Prinzipien einer »Ästhetik der Gegenüberstellung« (Lotman) zumindest teilweise enttäuscht werden.

### Conte

- I Un Prince était vexé de ne s'être employé jamais qu'à la perfection des générosités vulgaires. Il prévoyait d'étonnantes révolutions de l'amour, et soupçonnait ses femmes de pouvoir mieux que cette complaisance agrémentée de ciel et de luxe. Il voulait voir la vérité, l'heure du désir et de la satisfaction essentiels. Que ce fût ou non une aberration de pitié, il voulut. Il possédait au moins un assez large pouvoir humain.
- II Toutes les femmes qui l'avaient connu furent assassinées. Quel saccage du jardin de la beauté! Sous le sabre, elles le bénirent. Il n'en commanda point de nouvelles. – Les femmes réapparurent.
- III Il tua tous ceux qui le suivaient, après la chasse ou les libations. – Tous le suivaient.

Il s'amusa à égorger les bêtes de luxe. Il fit flamber les palais. Il se ruait sur les gens et les IV  
 taillaient en pièces. – La foule, les toits d'or, les belles bêtes existaient encore.

Peut-on s'extasier dans la destruction, se rajeunir par la cruauté! Le peuple ne murmura V  
 pas. Personne n'offrit le concours de ses vues.

Un soir il galopait fièrement. Un Génie apparut, d'une beauté ineffable, inavouable VI  
 même. De sa physionomie et de son maintien ressortait la promesse d'un amour multiple et  
 complexe! d'un bonheur indicible, insupportable même! Le Prince et le Génie s'anéanti-  
 rent probablement dans la santé essentielle. Comment n'auraient-ils pas pu en mourir?  
 Ensemble donc ils moururent.

Mais ce Prince décéda, dans son palais, à un âge ordinaire. Le Prince était le Génie. Le VII  
 Génie était le Prince.

La musique savante manque à notre désir.

VIII

Nicht erst seit V. Ja. Propp[87], wenn auch dank seiner Forschungen etwas systematischer als bisher, wissen wir, daß zum Märchen eine bestimmte Konstellation von Personen bzw. Funktionsträgern (Aktanten) und eine stereotype Handlungsstruktur gehört: ein zeitloser Held in extremer sozialer Position (Prinz oder bettelarm) mit bestimmten Bedürfnissen[88], die meist als Mangel-situation (wie Hunger, Armut, eine fehlende Frau oder auch ganz extravagante Wünsche) die Handlung auslösen. Auf dem Weg zur obligaten glücklichen Lösung des Konflikts, d. h. der Befriedigung des Bedürfnisses und der Behebung des Mangels, treten Hindernisse in Form von Gegnern und Aufgaben (Märchen-»Proben«, meist in Dreizahl), aber auch Helfer auf. Die Ereignisse und Fähigkeiten der Personen sind nicht den Gesetzen der Wirklichkeit unterworfen, sondern sind »wunderbar« und entsprechen auch nicht unbedingt den sonst herrschenden moralischen Normen. Dem abstrakt »guten« Helden sind fast alle Mittel erlaubt.

Sieht man nun *Conte* auf dem Hintergrund der allgemeinen Erwartungen an das Märchen, so werden gerade die Stellen »informationshaltig«, die aus dem »Zustand des automatischen Funktionierens« herausführen. [89]

Auslösendes Bedürfnis des Helden	I	»Il prévoyait d'étonnantes révolutions de l'amour [. . .]. Il voulait voir la vérité, l'heure du désir et de la satisfaction essentiels.«
Märchenproben (Erfüllung von Vorbedingungen)	II	1) Ermordung aller früher geliebten Frauen.
	IIa	Fazit: Sie leben weiter.
	III	2) Ermordung seines Gefolges.
	IIIa	Fazit: Sie folgen ihm weiter.
	IV	3) Vernichtung und Zerstörung seiner Tiere, seiner Paläste, seines Volkes.
	IVa	Fazit: Sie existieren weiter.
Resümee der Märchenproben:	V	(Diskursive Autorenmeinung: Zweifel über die Wirksamkeit von Zerstörung und Grausamkeit.) Kein Widerstand. Keine Hilfe.

(Schein-)Erfüllung des Wunsches (mit Hilfe eines Helfers)	VI	Begegnung mit dem Genius. Vollkommenes (aber verunsichertes) Glück und Aufhebung der irdischen Existenz.
	VII	Fazit: »Aber« tatsächlich ganz gewöhnliches Ende, sowohl was Ort als auch Zeitpunkt angeht. Desillusionierung: der Genius war nur eine Verdoppelung des Prinzen.
Gesamt-Resümee	VIII	<i>Diskursive Autorenmeinung: Fortdauernder Mangel, da die geeigneten Mittel zu seiner Behebung (»musique savante«) fehlen.</i>

Der Prinz erfüllt wesentliche Anforderungen an den Märchenhelden durch seine soziale Position und seine Bedürfnisse, die die Handlung in Gang setzen; doch betrachtet man die Wünsche nicht nur formal und funktional, so gehen sie ihrem Inhalt nach über das für ein Märchen Übliche weit hinaus (I). Auch der Helfer des Helden, der »Genius« (in der Märchensprache ein »guter Geist«) paßt spätestens dann nicht mehr in das Märchenschema, wenn sich herausstellt, daß er mit dem Helden identisch ist.

Die Proben (II–IV) haben die erforderliche Dreizahl, doch wird ihre Wirkung jeweils wieder sofort von einem durch einen Gedankenstrich abgesetzten Satz zurückgenommen (IIa, IIIa, IVa). Eine parallele Struktur charakterisiert die Wunscherfüllung (VI). Der auf sie folgende Abschnitt (VII) nimmt ihre Aussage wieder zurück und entlarvt sie als traumhafte Illusion. Im Gegensatz zum Märchen, wo das Wunderbare im Sinne der Intention des Helden für reibungsloses Funktionieren sorgt, funktioniert in *Conte* das Wunderbare nicht; ja es wirkt sogar umgekehrt wie im Märchen: es hilft nicht bei der Erledigung der Proben, sondern macht den Effekt der bereits abgelegten Proben zunichte.

Damit sind wir bei der entscheidenden Durchbrechung des Märchenschemas[90], denn die wunderbare Wunscherfüllung ist das wesentliche Kriterium eines Märchens. Kein Märchen ohne glücklichen Schluß. Die dreifache Nutzlosigkeit der durchgeführten Märchenproben präfiguriert das allgemeine Scheitern des Märchenprinzen bei seiner Wunscherfüllung. Auf die als Diskurs aus der Erzählung heraustretende Frage nach dem Sinn und der Wirkung des seitherigen Zerstörungswerks der Märchenproben (erster Satz von Abschnitt V) folgt als vorläufige (erzählerische) Antwort die Scheinbefriedigung des Wunsches (VI–VII) und als endgültige (wieder diskursive) die lakonische Feststellung (VIII), daß trotz »märchenhafter« Möglichkeiten der Wunsch nicht erfüllt werden kann, daß der Mangel (»manque«) weiterbesteht.

Die grammatische Form des ersten Satzes von Abschnitt V und des Abschnitts VIII weist auf ihren kommentierenden, über das erzählte Geschehen diskursiv reflektierenden Charakter hin. In ihnen erscheinen die einzigen Verbformen im Präsens, außerdem tauchen die einzigen Personal- bzw. Possessiv-Pronomina (»on«, »notre«) auf, die den Autor und den Leser miteinbeziehen. »On« stellt dabei eine Übergangsform zwischen der für den erzählenden *Récit* typischen 3. Person und der 1. Person Plural (»nous«) dar. Diese Zwischenstellung des



Abschnittes V zwischen Discours und Récit[91] wird auch durch seinen zweiten und dritten Satz unterstrichen, die beide wieder ganz zur Erzählung gehören. Die persönliche Implikation des Autors und des Lesers weisen darauf hin, daß Rimbaud nicht nur das Märchenschema spielerisch sekundär nützen oder gar parodieren wollte, um die Machtlosigkeit literarischer Wunscherfüllungsformen gegenüber der Realität allgemein darzustellen. Dazu hätte als Objekt der gescheiterten Suche irgendeine Prinzessin oder ein Königreich genügt. Die spezifische Art der Modellierung, d. h. auch die Art der Wünsche des Prinzen gehört wesentlich zur Bedeutungskonstitution, denn sie unterscheiden sich signifikant von denen eines Märchenhelden.

Der in des Prinzen Augen »fromme« Wunsch, der sich an das christliche Liebesgebot anschließen läßt (vgl. *Génie*), wenn er auch Normalbürgern als »aberration de piété« erscheinen mag, richtet sich nicht auf ein abstraktes Glück, dessen inhaltliche Füllung wie im Märchen belanglos und austauschbar (Prinzessin oder Schatz oder Königreich ist funktional gesehen gleichbedeutend) bliebe: der Prinz strebt nach einer Revolution der Liebe und nach wahrer Befriedigung, nach einer utopischen, vollkommenen Art menschlicher Beziehungen. Sie soll sich abheben von einseitigen Gunstbeweisen (»générosités vulgaires«) aber auch von der konventionellen »complaisance« der Frauen, von denen Rimbaud ja schon in den *Voyant-Briefen* die Erschließung ungeahnter neuer (dort poetischer) Bereiche erwartete. Es handelt sich um »die neu zu erfundene Liebe« von der er in *Delire I* und in ähnlichen Worten in *Génie* (Z. 6) spricht, eine Liebe, die über das zu Zerstörende aus den Proben hinausgeht: über die körperliche Beziehung[92] (II) ebenso wie über die Gefolgschaft des bloßen Zeitvertreibs (III: »chasse«, »libations«), über die tierische Anhänglichkeit ebenso wie über das Glück des Luxus und des Prunkes, das passive Gehören und Gehorchen von Untertanen (IV).

Doch ganz offensichtlich ist es mit der Zerstörung der alten Formen zwischenmenschlicher Beziehungen, wie sie in den Märchenproben praktiziert wird, nicht getan. Zunächst einmal bleiben die Taten des Prinzen ohne reale Wirkung (IIa, IIIa, IVa), zum anderen scheint die bloße »Extase der Zerstörung« und der »Grausamkeit«[93] ein fragwürdiger und, wie wir gesehen haben, schon in den *Voyant-Briefen* überwundener Weg zur »Verjüngung« (V). In dieser ausweglosen Situation menschlicher Ratlosigkeit (»Personne n'offre le concours de ses vues.«) tritt endlich der obligate Märchenhelfer der »Genius« in Aktion, der das schon von der Sprengung bedrohte Märchenschema noch einmal zu retten scheint.

Doch das Verb »apparaître« läßt offen, ob es sich innerhalb des Märchenmodells um ein »wirkliches« »Auftreten« oder nur um eine »Erscheinung« handelt. Für den illusionären Charakter des geliebten Objekts sprechen nicht nur die negativen Kennzeichnungen seiner Vollkommenheit und der daraus entspringenden Glücksfälle durch die auffallenden morphologisch parallel gebildeten Adjektive mit dem Präfix »in-« und dem Suffix -able bzw. ible (»ineffable«, »inavouable«, »indicible«), sondern auch die vorsichtige, »hypothetische« For-

mulierungen der positiven Bestimmungen: die »vielfältige und komplexe Liebe« ist lediglich ein »Versprechen«; die vollkommene Vereinigung, die Heilung von aller krankmachenden Sehnsucht in der »wesentlichen Gesundheit« führt nur »wahrscheinlich« zur gegenseitigen Aufhebung. Auf ein fiktionales Klischee (innerhalb der literarischen Fiktion eines Märchens!) verweist auch die folgende rhetorische Frage und die kurz angebundene Antwort darauf mit ihrem ironischen »donc«: (Es gehört sich nun einmal für eine ideale Liebe, daß das Paar auf dem Höhepunkt der Vereinigung stirbt.) »Wie hätten sie daran nicht sterben sollen? Sie starben also zusammen.«

Die endgültige (wieder diskursive) Desillusionierung folgt auf dem Fuße; unvermeidlich und wie immer bei Rimbaud in kurzen prägnanten Aussagesätzen: Der Prinz bleibt tatsächlich (im Märchen) ein ganz gewöhnlicher Prinz mit einem Schloß (seine fehlgeschlagene Zerstörung wurde ja schon in Z. 11 festgestellt) und er starb eines ganz gewöhnlichen Todes, weit entfernt von einer paradoxen Auflösung ins Nichts, als dem Gipfel des Glücks, vor lauter »Gesundheit«. Die Opposition (»Mais«) der beiden Zustände äußert sich nicht nur in der semantischen Opposition zwischen »[ils]s'anéantirent« und »Ensemble donc ils moururent« auf der einen und dem dagegen verwaltungsmäßig trocken wirkenden »[il] décéda«[94] sondern vor allem im Numerus der Verbform. Der Prinz stirbt »in Wirklichkeit« allein. Wie die Wasserfläche dem mythischen Narziß warf der Genius dem Prinzen lediglich sein eigenes Wunschbild zurück; dies wird sprachlich sichtbar gemacht durch die seitenverkehrte (chiastische) Spiegelung des Satzes: »Le Prince était le Génie. Le Génie était le Prince.«

Desillusionierte der Abschnitt VII die allerdings schon mit mehreren Fragezeichen (»promesse«, »probablement«, etc. . . . s.o.) versehene Wunscherfüllung des Abschnittes VI, so fällt der letzte Ein-Satz-Abschnitt wiederum ein guillotinescharfes, endgültiges Urteil über das Erzählte: Es fehlt »uns«, d.h. dem Dichter wie auch dem angesprochenen Leser, zur Durchsetzung der (Liebes-)Wünsche die »musique savante«. Wie in *Barbare* ist Musik[95] für Rimbaud der Inbegriff des Harmonischen, die Gegensätze Versöhnenden, die Menschen Vereinenden, der zukünftigen Poesie, wie sie der »suprême Savant« der *Voyant-Briefe* verwirklichen soll.

### *Solde*

Das Scheitern einer bestimmten Vorstellung von Poesie in *Conte* ist ein wehenhaftes und nicht vom Prinzen (vom Dichter) persönlich »verschuldetes« Scheitern.[96] Schon die Wortwahl »verschuldet« zeigt, wie Wortschatz, Vorstellungswelt und die Wertkategorien durchsetzt sind von religiösen Begriffen, die in einem neuen Kontext nicht mehr passen bzw. umgeschrieben werden müssen. Dies gilt jedoch nicht nur für Begriffe aus dem Bereich der Religion, wie sie *Une Saison en enfer* beherrschen; selbst erst zur Zeit Rimbauds

gebildete, aktuelle Begriffe wie *Ausverkauf* (*Solde*) kann er nicht in ihrer Bedeutung unverändert übernehmen.

Laut P. Robert ist das Wort ›solde‹ in der Bedeutung ›Aus- und Schlußverkauf‹ Anfang, Mitte der siebziger Jahre ein brandneuer Neologismus (erster Beleg von 1871), der sich mit dem wirtschaftsgeschichtlichen Faktum erklärt, daß ein stark verbilligter Ausverkauf nur in einer Zeit schnell wechselnder Moden und der Notwendigkeit eines raschen und großen Warenumschlages wirtschaftlich sinnvoll ist, ein Phänomen das eng mit dem Aufkommen der erst um diese Zeit in London und Paris entstehenden Kaufhäuser [97] verbunden ist.

### Solde

À vendre ce que les Juifs n'ont pas vendu, ce que noblesse ni crime n'ont goûté, ce I  
qu'ignorent l'amour maudit et la probité infernale des masses; ce que le temps ni la science  
n'ont pas à reconnaître:

Les Voix reconstituées; l'éveil fraternel de toutes les énergies chorales et orchestrales et II  
leurs applications instantanées; l'occasion, unique, de dégager nos sens!

À vendre les Corps sans prix, hors de toute race, de tout monde, de tout sexe, de toute III  
descendance! Les richesses jaillissant à chaque démarche! Solde de diamants sans con-  
trôle!

À vendre l'anarchie pour les masses; la satisfaction irrépressible pour les amateurs IV  
supérieurs; la mort atroce pour les fidèles et les amants!

À vendre les habitations et les migrations, sports, fêtes et comforts parfaits, et le bruit, V  
le mouvement et l'avenir qu'ils font!

À vendre les applications de calcul et les sauts d'harmonie inouïs. Les trouvailles et les VI  
termes non soupçonnés, possession immédiate,

Élan insensé et infini aux splendeurs invisibles, aux délices insensibles, – et ses secrets VII  
affolants pour chaque vice – et sa gaîté effrayante pour la foule –

– À vendre les Corps, les voix, l'immense opulence inquestionable, ce qu'on ne vendra VIII  
jamais. Les vendeurs ne sont pas à bout de solde! Les voyageurs n'ont pas à rendre leur  
commission de si tôt!

Das zur Überschrift passende Wortfeld des Verkaufens ist im Vokabular des Textes und in seiner Struktur deutlich ausgeprägt. Bis auf Abschnitt II und VII setzen alle mit dem anaphorischen »Zu verkaufen« ein; »einmalige Gelegenheit« (Z. 5), »Ausverkauf« (Z. 7), »Besitz« (Z. 14) rufen daneben dieses Wortfeld zwischen der Klammer der ersten Zeile und den beiden letzten Zeilen in Erinnerung, die sie eindeutig wiederaufnehmen (»vendeurs«, »solde«, »voyageur«, »commission«).

Die rhythmische Gestaltung der Abschnitte bildet kookkurrent die anpreisen- den, sich steigernden Ausrufe eines Marktschreibers nach: ihre Länge nimmt zur Mitte hin langsam ab und schwillt zum Ende hin wieder an [98]; außerdem weisen die einzelnen Abschnitte eine mehr (II–IV; VII–VIII) oder weniger (I, V, VI) deutliche, durch Satzzeichen markierte Dreiteilung auf, mit ansteigender Stimme, kurzem Halten der Höhe und anschließendem Abstieg zum Endpunkt bzw. zu neuem Atemholen.

Die semantischen und strukturellen Erinnerungen an die Überschrift sind umso nötiger, je weniger das, was angepriesen wird, mit den üblichen Waren zu tun hat. Diese Räumung seines poetischen Warenlagers gibt Rimbaud Gelegen-

heit, seine ganzen (vom ›Absatz‹ her gesehen vergeblichen) poetischen Bemühungen Revue passieren zu lassen:

Das auffälligste Merkmal dieser Verkaufsaktion ist die Tatsache, daß es sich um Unverkäufliches handelt, und zwar um Dinge, die nicht bloß zufällig, sondern wesensmäßig unverkäuflich sind. Abgesehen davon, daß Rimbaud diese Tatsache ausdrücklich am Anfang für die Vergangenheit (I: »ce que les Juifs n'ont pas vendus«) und am Schluß für alle Zukunft (VIII: »ce qu'on ne vendra jamais«) feststellt, sind auch alle anderen finiten Verben (bis auf »ils font« in Abschnitt V) verneint, bzw. sind Verben mit negativer Bedeutung (I: »n'ont goûté«; »ignorent«; »n'ont pas à reconnaître«; V: »ne sont pas à bout de solde«; »n'ont pas à rendre«); die Umstandsbestimmungen sind weitgehend privativ (III: »sans prix«, »hors de . . .« »sans contrôle«) bzw. die qualifizierenden Adjektive besonders gegen Schluß hin fast ausschließlich mit dem Präfix ›in-‹ (einmal variiert durch die Voranstellung von »non«) gebildet (I: »infernales«; II: »instantanées«; IV: »irrépressible«; VI: »inouïs«, »non soupçonnés«, »immédiate«; VII: »insensé«, »infini«, »invisibles«, »insensibles«; VIII: »immense«, »inquestionable«). Die Verneinung früherer Qualitäten ist in Wirklichkeit aber kein Zeichen der Verschlechterung, sondern der Verbesserung, denn sie hebt ursprünglich negative Eigenschaften und Begrenzungen auf (un-fraglich, un-abgemessen, sinn-los, un-begrenzt, un-vermittelt) vor allem Grenzen der seitherigen sinnlichen Erfahrung (»un-erhört«, »nicht-vermutet«, »un-sichtbar«, »nicht-spürbar«); auf diese Weise nimmt Rimbaud die »einzigartige Gelegenheit, die Sinne zu befreien« (Z. 5) sprachlich wahr. Daß diese Befreiung von alten Normen sich bei Rimbaud nicht nur im Rahmen dessen bewegt, was auch allgemein positiv bewertet wird (»supérieur«, »parfaits«; »immédiate«, »infini« oder »immense« haben im allgemeinen trotz ihrer morphologisch gesehen negativen Form eine positive Bedeutung), zeigen Adjektive wie »atroce« (Z. 10) und »effrayante« (Z. 16), die außerhalb von Rimbauds Text wohl kaum als positiv anzupreisende Eigenschaften erscheinen würden.

Rimbaud beschränkt sich jedoch nicht darauf, seine Schöpfungen als Negation früherer Werte, früherer Begrenzungen darzustellen. Die angebotenen Waren der Abschnitte II–VII, die (die erste Zeilen von Abschnitt VIII bietet nur eine kurze Zusammenfassung schon erwähnter Elemente), lassen sich in Bereiche ordnen, die Rimbauds zentrale Themen positiv bestimmen: ganz allgemein der Aufbruch (»éveil«, »démarche«, »migrations«, »sports«, »mouvement«, »avenir«, »élan«) in eine positive Zukunft; im ästhetischen Bereich die Befreiung der Sinne (*Voyant-Briefe*), die Schöpfung von »Stimmen«, die Erweckung von »Chor- und Orchester-Energien«, »Berechnungen« und »Harmoniesprüngen« (sprachliche) »Glücksfunde« »ungeahnte Begriffe«; dieser ästhetische Bereich ist mit dem sozialen eng verbunden über den harmonischen Zusammenklang, der ein Abbild zukünftiger brüderlicher (»éveil fraternel«) Gesellschaft sein soll.[99] Chor und Orchester (vergleiche auch die »flottes orphéoniques« in *Villes*; die »accords«, »airs«, »concerts«, »hymnes«

in *Les Ponts*, die »phrase musicale« in *Guerre* etc.); Rimbauds Erzeugnisse sind für Menschen, die nicht mehr mit den alten Kategorien des Standes (»noblesse«, »crime« metonymisch für die »classe laborieuse et dangereuse«), des Geldes und der Werttaxierung (»sans prix«), der Rasse (»hors de toute race, de tout monde«) des Geschlechtes und der Abstammung zu erfassen sind. (Ähnlich wie er in *Mauvais sang* versucht, sich außerhalb der abendländischen Tradition zu stellen.) Dieses harmonische Zusammenleben ist andererseits gebunden an die politische »Anarchie«, die »Herrschaftsfreiheit für die Massen«, von der in diesem Kontext klargestellt wird, daß sie das Gegenteil von Chaos darstellt.

Aufbruch, Harmonie und neues Verhältnis der Menschen zeigen sich auch in neuen Formen der Liebe, die wie in *Conte* über den Horizont der seither verpönten (»amour maudit«) und der konventionellen (»probité infernale des masses«) hinausgehen: die Befriedigung läßt sich nicht mehr unterdrücken (»satisfaction irrépressible«), ein »entsetzlicher Tod« krönt die Einheit der treuen Liebenden.[100] »Unspürbare Lüste«, »berückende Geheimnisse für jedes Laster«, »erschreckende Heiterkeit« werden verbunden mit allgemeinen Bezeichnungen der Fülle (»opulence«), des Glücks (»féeries et comforts parfaits«) und des Reichtums (»trouvailles«, »splendeurs«, »richesses«, »diamaunts«).

Die Paradoxie dieses *Ausverkaufs* liegt nicht so sehr darin, daß etwas angeboten wurde, was es sonst im Kaufhaus nicht zu kaufen gibt, sondern darin, daß all dies unverkäuflich war und auch bleiben wird, obwohl es sich um die wahren Reichtümer, um den wahren Genuß, die wahre Vollkommenheit der Zukunft handelt, da es eben gar keine *Waren* (III: »sans prix« etc.) sind. Der Auftrag (»commission«), diese Art von Fortschritt zu befördern, ist von den zu »Verkäufern« und »Handlungsreisenden« degradierten Dichtern, die auf den Schätzen und ungeahnten Zukunftsmöglichkeiten seither allein »sitzenbleiben«, auf dem Weg der Warenbeziehung nicht zu erfüllen.

Wenn *Conte* die Unmöglichkeit der Überwindung der Kluft zwischen Literatur und Wirklichkeit ästhetisch gestaltet, so *Solde* die Unmöglichkeit für den Dichter, in einer Gesellschaft, deren Verhältnisse vom Gesetz der Ware bestimmt werden, überhaupt seine Funde an den Mann (die Menschheit) zu bekommen. Die Literatur endet für Rimbaud also mit einem doppelten Scheitern: einmal scheitert sie an ihrem Verhältnis zur Wirklichkeit und zum anderen am Verhältnis der Menschen untereinander.



## 4. Rimbaud, der ›Kolonialwarenhändler‹

Neben Beginn und Verlauf einer dichterischen Laufbahn verspricht ihr Ende, wenn auch keinen zusätzlichen wesentlichen Aufschluß über ihre Grundlagen und ihre dominanten Züge, so doch die Möglichkeit zu überprüfen, ob die vorgeschlagenen Erklärungen bis zuletzt gültig sind. – Und die Tatsache, daß Rimbaud nach einem selbst in Mallarmés Augen fulminanten Beginn ziemlich abrupt – vermutlich Mitte der siebziger Jahre – mit der Poesie brach und bis zu seinem traurigen Ende im November 1891 in Marseille keine poetischen Texte mehr schrieb, verlangt nach einer Erklärung.

Die Art, in der Rimbaud seine Karriere als Dichter beendete, ist für alle Mythenstricker ein Ärgernis. Ein völliges ›Verstummen‹ hätte ihm ja noch verziehen werden können, auch ein seiner früheren Dichtung angemessenes radikales Ende, ein stilvoller Selbstmord oder erhabener Wahnsinn, aber sein tatsächliches Verhalten scheint unverständlich und unverzeihlich: es ist nicht so sehr das Faktum, daß er überhaupt noch eine Zeile geschrieben hat, sondern daß selbst die Briefe an die Familie banale, geschäftsmäßige Briefe sind und daß er die letzten Jahre seines Lebens mit Kolonialwaren handelte. Da Rimbauds Leben jedoch nicht den Anspruch einer Heiligenvita auf Imitatio erhebt, soll uns der Versuch genügen, dieses Ende im Zusammenhang mit der von uns vorgestellten Deutung seiner dichterischen Bemühungen zu sehen.

Nach ersten Versuchen im Stil der damaligen Sterne am Poetenhimmel fand Rimbaud zu seinem in den *Voyant-Briefen* emphatisch formulierten, synkretistischen Programm, das die Errungenschaften der damals ›modernsten‹ Lyrik (Hugo, Baudelaire, Parnassiens) mit dem gesellschaftspolitischen Auftrag sozialutopistischer Provenienz zu verbinden versuchte. Zu diesem Erbe gehörte auch die Illusion, durch versifizierte Ideologie direkt auf die politische Wirklichkeit einwirken und volksbelehrend tätig sein zu können wie der große Alte auf Guernesey.

Selbst wenn er diese Vorstellungen praktisch bald revidierte und sich verschiedenen Arten des poetischen Um-Schreibens von Texten widmete, so hielt er doch noch bis über die Abrechnung mit seinem seitherigen Poetenleben in *Une Saison en enfer* hinaus an einer Art revolutionärem gesellschaftlichem Auftrag der Dichtung fest und an seinem Bemühen, in der poetischen Auseinandersetzung mit Wirklichkeit so etwas wie der »Wahrheit«, einer »objektiven« Sicht auf Dinge und Sachverhalte näher zu kommen und so »das Leben zu ändern«. Daher seine Bemühungen um die »Entregelung« der (seiner Meinung nach falsch programmierten) Sinne, um ein ›Heraustreten‹ aus den Fesseln der poetischen Tradition, ja der Sprache und ihren Denk- und Vorstellungsmustern. Der von ihm zunächst eingeschlagene Weg einfacher ›alternativer‹ Modelle, die die

Möglichkeiten traditioneller Poesie extrem ausnützen, vor allem aber die aggressive und direkte Destruktion von vorangehenden und konkurrierenden Wirklichkeitsmodellen in Karikatur und Parodie fällt zusammen mit der revolutionären Aufbruchstimmung zur Zeit der Pariser Kommune und den von ihr geweckten Hoffnungen auf eine grundlegende Veränderungsmöglichkeit gesellschaftlicher Verhältnisse.

Nach ihrem in ohnmächtiger Wut mitangesehenen Scheitern und der Flucht aus bürgerlicher Wohlanständigkeit, wendet er sich vorübergehend zusammen mit Verlaine ›von dieser Welt‹ ab und versucht sich in einer Poesie, die sich bei der Wiedergabe von Stimmungen und Seelenregungen möglichst von der semantischen Funktion emanzipiert und der Musik angleicht. Diesen Weg verläßt er spätestens nach dem Bruch mit Verlaine wieder und widmet sich verstärkt der poetischen Auseinandersetzung mit der ihn umgebenden Welt. Nun allerdings nicht mehr nur in der dominant destruktiven Karikatur abgelehnter Wirklichkeitsmodelle, sondern in der Konstruktion vielstimmiger, komplexer Modelle, wie sie schon in *Une Saison en enfer* mit ihrem widersprüchlichen, die verschiedensten ideologischen Positionen aufarbeitenden Text präfiguriert werden. Bereits bestehende Modelle von Wirklichkeit werden in wesentlichen Teilen oder in Fragmenten frei genutzt und vielfältig neu strukturiert neuen Sinnmöglichkeiten zugeführt.

Das ›Ausreizen‹ der dialektischen Bewegung von Zerstörung und Neuaufbau, bei der der Gewinn des Neuen umso ertragreicher zu sein schien, je gründlicher die seither gültige Sprache und ihre Wirklichkeitsbilder zerstört und je komplexer sie wieder aufgebaut wurden, führte zu Texten, die eine Sinnkonstitution, selbst mit Hilfe sämtlicher in ihren Dienst genommener Sprachstrukturen, und ihre Kommunikation sehr erschweren. Die ostentative Verweigerung einer primären semantischen Kohärenz, die Verweigerung der gewohnten Konstruktion von Weltausschnitten und der konventionellen Wortbedeutungen, die Abkehr von dem, was zu seiner Zeit (und in wesentlichen Teilen auch noch in unserer) für Wirklichkeit gehalten wird, hat viele Kritiker zu dem voreiligen Schluß verleitet, Rimbauds moderne Dichtung habe nichts mehr mit der Wirklichkeit zu tun, ja sie sei nicht einmal mehr auf Sinnkonstitution hin angelegt. [1] Die Aussetzung der primären Referenz im Kunstwerk, ja selbst die weitestgehende Zerstörung des sogenannten Wirklichkeitsbezugs, betrifft bei Rimbaud jedoch nur ein bestimmtes, klischiertes, ideologisch verkrustetes Bild der Wirklichkeit, regt aber auf der anderen Seite den Leser dazu an, sich schöpferisch ein neues aufzubauen, das noch in kein begriffliches Korsett paßt. »Dissonanz« und »zerrissene Wirklichkeit« (H. Friedrich) bilden, wie die semantische Kluft am Beginn des metaphorischen Prozesses, die notwendigen Voraussetzungen zur Schaffung einer neuen, eigenen Welt(sicht), die aber nicht im luft- bzw. sprachleeren Raum angesiedelt ist, sondern über die Sprache und die Erfahrungen des in die Gesellschaft integrierten Subjekts vermittelt ist.

Doch Rimbaud genügte diese Leistung der Poesie nicht, obwohl er ihre Möglichkeiten in seither ungeahnter Weise erweitert hatte. Die Kluft zwischen



Poesie und Leben blieb ihm zu groß. Sein Bekanntheitsgrad beruhte – wie wir schon eingangs bei Mallarmé beobachtet haben – in einschlägigen Kreisen zunächst eher auf dem Skandal seiner Verbindung mit Verlaine als auf seiner poetischen Produktion, seine damalige Rezeption und Wirkung waren minimal. Wie sollte er da noch an seine poetische Sendung und seinen gesellschaftlichen Auftrag glauben können?

Rimbaud wollte ja durch Dichtung »das Leben ändern« – selbst wenn das aus heutiger Sicht und vermutlich schon aus der Sicht eines Zeitgenossen wie Lautréamont naiv klingen mag – und das heißt auch, wenn nicht zuerst, sein eigenes. Mag ihm die Verwirklichung sprachlicher Freiheit auch, so weit überhaupt möglich, gelungen sein, so blieb er trotz aller Ausbruchsversuche aus den sozialen, politischen, religiösen und moralischen Normen jedoch faktisch als »verkrachte Existenz« völlig abhängig von anderen. Immer von seiner Mutter, zeitweilig von Verlaine; zusätzlich in dauernder Angst davor, schließlich dem verhassten bürgerlichen Staat gar noch als Rekrut dienen zu müssen.

Sein Aufbruch nach Afrika ist so weder ein Anlaß zur Håme nach der Devise: da zeigt sich nun, was für ein durch und durch kapitalistischer, imperialistischer und rassistischer Bourgeois Rimbaud im Grunde doch war [2], – noch Anlaß zu Beschönigungsversuchen, um den Rimbaud-Mythos zu retten. Er ist für einen Franzosen in der damaligen Zeit, zumal wenn er keine Hoffnungen auf grundlegende Veränderungen im eigenen Land mehr hat (und die Chancen für eine Revolution standen in der biedereren Dritten Republik schlecht), der sich aber dennoch nicht in die herrschenden Verhältnisse einfügen kann oder mag, eine durchaus »normale« Reaktion – für viele Rimbaud-Kritiker offensichtlich zu normal.

Die Apostrophierung als Kolonialwarenhändler erweckt betuliche Assoziationen an Tante-Emma-Läden, die in krassem Gegensatz zum tatsächlich mühe- und gefährvollen Abenteuerleben des »Kolonialwaren« eintauschenden Rimbaud stehen. Als konsequente Fortsetzung seiner die bürgerliche Gesellschaft ablehnenden Haltung reizte ihn an der Händlerexistenz die Seite des abenteuernden Außenseiters. Man denke nur an sein riskantes und dazuhin, wenn man seinen Briefen glauben darf, finanziell katastrophales Unterfangen, Menelik, König von Schoa, den späteren Kaiser Menelik II. von Äthiopien, mit Waffen zu versorgen.

Dazuhin kommt ein Schuß Forscherdrang, von dem sein geographischer Bericht an den *Bosphore égyptien* vom 20. August 1887 und seine Bekanntschaft mit dem französischen Afrikaforscher Borelli zeugen und der durchaus als der Versuch zur Beschleunigung der – wie wir schon gesehen haben – seiner Meinung nach »zu langsamen Wissenschaft« gesehen werden kann. Auch ist sein Bemühen nicht zu übersehen, als Kolonialist nicht in die Rolle des von ihm in *Mauvais sang* abgelehnten Herrenmenschen zu verfallen, sondern durch Verbreitung von praktisch-technischem Wissen (vgl. die in den Briefen zu wiederholten Malen angeforderten Bücher und Gegenstände) am Fortschritt mitzuwirken.

Doch damit sind die Ansatzpunkte an sein früheres Programm auch schon erschöpft. Diese Art des Ausbruchs aus der bürgerlichen Enge bleibt nämlich gebunden an seinen durchaus dem herrschenden System verpflichteten Glauben an die Macht des Goldes und die sich dadurch innerhalb des bürgerlichen Systems eröffnenden Freiheitsräume. [3] Hier schlägt sein schon in jungen Jahren geäußelter Wunsch durch, »rentier«, ein von seinen Kapitalerträgen lebender Nichtstuer zu werden, sozusagen im Rahmen des kapitalistischen Systems »auszusteigen«. Doch fehlen ihm dazu zu Hause die pekuniären Voraussetzungen. So spekuliert er darauf, in den Kolonien durch raschen Gewinn – der sich allerdings als sehr langwierig und mühsam herausstellt – sich die erstrebte finanzielle Unabhängigkeit zu sichern. Es bleibt seine Tragik, daß er so trotz aller poetischer Bemühungen mehr oder minder bewußt in der Abhängigkeit des ihm verhaßten und in seinem Werk gezeißelten kolonialistischen Ausbeutersystems endete – und daß ihn sein früher Tod auch noch um die sogenannten ›wohlverdienten Früchte‹ (zumindest waren sie sauer verdient) seiner Arbeit brachte.

# Anmerkungen

## Anmerkungen zum Vorwort

- 1 H. Friedrich, Die Struktur der modernen Lyrik, Hamburg <sup>2</sup>1967.
- 2 Vgl. unten S. 79ff. die Interpretation von *Le coeur supplicié* und die dort aufgeführte Literatur.
- 3 So etwa die Herausgeber der ersten Pléiade-Ausgabe, *Rolland de Renéville* und J. *Mouquet* (A. Rimbaud, *Oeuvres complètes*, Paris 1963, S. 705) zu *Chant de guerre parisien*.

## Anmerkungen zu I. Rimbaud-Kritik

- 1 St. Mallarmé, *Oeuvres complètes*. Texte établi et annoté par H. Mondor et G. Jean-Aubry, Paris 1945 (Bibliothèque de la Pléiade), S. 512–519; hier S. 512.
- 2 R. Etiemble, *Le mythe de Rimbaud*, 4 Bde, Paris 1954 ff.; das liegt nicht zuletzt daran, daß Etiemble im Grunde die Methode nicht ändert, sondern lediglich lobenswert strenge Maßstäbe anlegt. Im Gegensatz zu dem zusammen mit Y. Gaucière verfaßten Werk über Rimbaud (Rimbaud, Paris <sup>2</sup>1950) hat Etiemble in *Le Mythe de Rimbaud* weniger die Absicht, Rimbaud zu interpretieren, als aufzulisten und gegebenenfalls zu widerlegen, was mit Rimbauds Texten alles angestellt wurde.
- 3 Vgl. unten S. 173 ff. zu *Barbare*; diese Schwäche der insgesamt zuverlässigen kritischen Ausgabe von Rimbauds Werken durch A. Adam geht zum Teil auf das Konto des wissenschaftlichen Genres »Texte annoté«, das dazu verleitet, Erklärungen zu einzelnen Zeilen, ja zu einzelnen Wörtern zu geben, obwohl diese ihre Bedeutung nicht aus der Biographie noch aus dem Lexikon, sondern erst aus dem ganzen Textzusammenhang beziehen.
- 4 Zu Fragen der Datierung und Edition vgl. die kritische Ausgabe von A. Adam (A. Rimbaud, *Oeuvres complètes*, Paris 1972, Bibliothèque de la Pléiade), nach der im folgenden auch zitiert wird.
- 5 *Les Etrennes des orphelins* in: La Revue pour tous vom 2. Jan. 1870, *Première soirée* (unter dem Titel *Trois baisers*) in: La Charge vom 13. Aug. 1870 und *Les Corbeaux* in: La Renaissance littéraire et artistique vom 14. Sept. 1872.
- 6 So schreibt P. Valéry an A. Gide (A. Gide – P. Valéry, *Correspondance 1890–1942*, préf. et notes par R. Mallet, Paris 1955, S. 283) über den Mallarmé-Artikel: »Lu ces jours-ci l'article de Mallarmé sur Rimbaud qu'il m'a passé – et qui est plutôt défavorable et malin.« (1. 1. 1897)
- 7 *Le Reliquaire*. Poésies. Préf. par R. Darzens, Genonceaux 1891; *Poésies complètes de J.-A. Rimbaud*. Préface de P. Verlaine, Vanier 1895; *Oeuvres de J.-A. Rimbaud*. Poésies. Illuminations. Autres Illuminations. Une Saison en Enfer. Préf. de P. Berrichon et E. Delahaye, Paris, Mercure de France, 1898; *Oeuvres d'A. Rimbaud*, Vers et prose, par P. Berrichon, Paris, Mercure de France, 1912 und öfter (ab 1916 mit einem Vorwort von P. Claudel). Vgl. zur Wirkungsgeschichte auch M. A. Ruff, Rimbaud, Paris 1968, S. 279ff.
- 8 J. Rivière, Rimbaud, in: J. R. Rimbaud. Dossier 1905–1925 présenté, établi et annoté par R. Lefèvre, Paris 1977, S. 76–193 (alle folgenden Seitenangaben beziehen sich auf diese Ausgabe); zur Rezeptionsgeschichte Rimbauds bis Rivière vgl. das Vorwort der

- deutschen Ausgabe von R. *Kloepfer*, Freiburg 1968, S. 7–29 (Neuaufgabe München 1980).
- 9 Nach dem Ersten Weltkrieg begann J. *Rivière* an seiner ›mystischen‹ Deutung *Rimbauds* zu zweifeln. In einem Brief an E. R. *Curtius* vom 10. 12. 1923 schreibt er: »je vous dirai entre nous que je suis arrivé à douter de l'interprétation des *Illuminations* que j'avais d'abord échaufaudée; leur caractère mystique a cessé de me frapper.« (S. 205) und er nimmt sich deshalb vor, seinen Artikel für die Buchveröffentlichung ganz umzuschreiben. (Der Essay wird allerdings erst nach seinem Tod im Jahre 1925 unverändert – Paris 1930 – erscheinen.) Die Beschäftigung mit Dada und die Erkenntnis der »Sackgasse« (S. 209), in die eine schrankenlose Subjektivität führt, veranlaßt ihn zu einer Betonung der Rimbaudschen »Objektivität« (S. 213 ff.). Er kommt mit seiner Forderung an die neue, nach-dadaistische Poesie unserer eigenen Deutung Rimbauds sehr nahe: »Il faudra que le monde irréel qu'il [d. i. l'écrivain; H. H. W.] a pour mission de susciter naisse seulement de son application à reproduire [weiter oben spricht er von einem »effort pour comprendre« und der Verwandtschaft des Dichters mit dem Wissenschaftler] le réel et que le mensonge artistique ne soit plus engendré que par la passion de la vérité.« (S. 212)
  - 10 A. *Gide-P. Valéry*, Correspondance, S. 214 (Brief Valérys vom 7. 9. 1894: »Rimbaud est le seul ingénieur de ce siècle qui ne soit pas fils du précédent.«
  - 11 J. P. *Richard*, Rimbaud ou la poésie du devenir, in: J. P. R., Poésie et profondeur, Paris 1955, S. 187–250; J. *Plessen*, Promenade et Poésie. L'expérience de la marche et du mouvement dans l'oeuvre de Rimbaud, Den Haag/Paris 1967; J.-P. *Giusto*, Rimbaud créateur, Paris 1980.
  - 12 Mit psychoanalytischen Untersuchungen, die Rimbauds Dichtung nur unter pathologischen Gesichtspunkten betrachten, beschäftigt sich eingehend M. *Quaghebeur*. L'oeuvre nommée Arthur Rimbaud, Thèse Louvain 1975, S. 72–127.
  - 13 J.-L. *Baudry*, Le texte de Rimbaud, in: Tel Quel 35, 1968, S. 46–63 und Tel Quel 36, 1969, S. 33–53.
  - 14 In H. *Friedrichs* Ausführungen (in: H. F., Die Struktur der modernen Lyrik, S. 59–94) überwiegen allerdings die von ihm ausdrücklich gerechtfertigten (S. 19 ff.) »negativen Kategorien«.
  - 15 R. *Kloepfer*/ U. *Oomen*, Sprachliche Konstituenten moderner Dichtung. Entwurf einer deskriptiven Poetik – Rimbaud –, Bad Homburg v. d. H. 1970.
  - 16 M. *Bierwisch*, Strukturalismus. Geschichte, Probleme und Methoden, in: Kursbuch 5, 1966, S. 77–152.
  - 17 A. *Kittang*, Discours et Jeu. Essai d'analyse des textes d'A. Rimbaud, Diss. Bergen 1973, Bergen/ Oslo/ Grenoble 1975, S. 30.
  - 18 S. u. S. 204, Anm. 19.
  - 19 Ju. M. *Lotman*, Die Struktur literarischer Texte, München 1972, S. 109: »Die Kunst ist nicht Spiel. Die von der Völkerkunde gut belegte Tatsache eines genetischen Zusammenhanges zwischen Kunst und Spiel und auch der Umstand, daß die im Spiel herausgebildete Zwei(Mehr-)Deutigkeit zu einem der grundlegenden Strukturmerkmale der Kunst geworden ist, bedeutet noch nicht die Identität von Kunst und Spiel. Das Spiel stellt den Erwerb einer Fertigkeit, eine Einübung in einer fiktiven Situation dar, die Kunst den Erwerb der Welt (die Modellierung der Welt) in einer fiktiven Situation. Das Spiel ist ›quasi-Tätigkeit‹, und die Kunst ist ›quasi-Leben‹. Daraus folgt, daß die Einhaltung der Regeln das Ziel des Spiels ist. Ziel der Kunst ist die Wahrheit, ausgedrückt in der Sprache fiktiver Regeln. Deshalb kann das Spiel nicht zum Mittel der Informationsspeicherung und nicht zum Mittel der Erarbeitung neuer Erkenntnisse werden (es ist nur ein Weg zur Beherrschung bereits gefundener Verfahren). Gerade dies aber macht das Wesen der Kunst aus.«
  - 20 A. *Kittang*, Discours et Jeu, S. 192: »Autrement dit, le jeu poétique constitue un mouvement qui englobe et efface l'intentionnalité du joueur pour se présenter comme une combinaison d'éléments signifiants, refusant d'entrer dans le service d'un sens à

transmettre. Traitement énergétique du signifiant, il produit par sa dynamique propre une épaisseur verbale autonome, gratuite, et scintillante de significations multiples. Refusant en outre de fonctionner comme une simple mise en oeuvre d'une série de règles, comme par exemple le jeu d'échecs, le jeu poétique va également s'élaborer *librement*, au gré des forces inhérentes à ses matériaux verbaux.« Daß A. Kittang bei seiner Reduktion des Rimbaudschen »changer la vie« auf die Schaffung eines »espace ludique« selbst nicht ganz wohl ist, beweist seine rhetorische Frage: »avons-nous vraiment le droit de nous *arrêter* sur une telle conclusion, somme toute, assez réductionniste?« (S. 341)

- 21 S. J. Schmidt verwendet diese Begriffe im Zusammenhang mit der Konkreten Poesie (Konkrete Dichtung: Theorie und Konstitution, in: Poetica 4, 1971, S. 13–31; hier S. 26) und spricht vom Aufzeigen der »Arbitrarität aller konsolidierter Wirklichkeitsmodelle«. Beruhten diese Wirklichkeitsmodelle, die ja zur tatsächlichen praktischen Bewältigung dieser Wirklichkeit dienen, alle nur auf arbiträren, d. h. im Sinne der Zeichentheorie unmotivierten Konventionen, so wäre es um die Realitätsbewältigung vermutlich schlecht bestellt. Modelle haben per definitionem (s. u. S. 11 ff. zur Modelltheorie) ein Abbildungsmerkmal, d. h. sie sind immer, wenn auch vielfach vermittelt und nicht mehr erkennbar, ikonisch (oder auch indiziell) mit ›der Wirklichkeit‹ verbunden, was nicht ausschließt, daß sie diese Wirklichkeit aus pragmatischen Gründen perspektivisch verkürzen und verzerren.
- 22 R. Klopfer (Vers Libre – Freie Dichtung. Eine poetische Tradition jenseits von Metrik und linguistischer Poetik? in: LiLi 3, 1971, S. 81–106) hat sehr gut herausgearbeitet, daß diese Entwicklung der rhythmischen und phonologischen Ebene nur ein Teilphänomen eines großen Entautomatisierungs- und Innovationsprogramms auf allen sprachlichen und textuellen Ebenen bei Rimbaud ist (S. 97). Wir wollen versuchen, in dieser Richtung weiter zu fragen, und zu klären, warum sich Rimbauds Neuerungen »zu dieser Zeit [um 1871] aus der Entwicklung der französischen Dichtung [...] ergab[en]«.
- 23 Solange einer in Europa von diesem (post-)kolonialen System, wenn auch nicht mehr so offensichtlich und ohne persönlichen Einsatz profitiert, so lange sind moralische Vorwürfe wohl unangebracht (vgl. H. Fichte, Jean-Nicolas-Arthur Rimbaud in Afrika. Revolution als Restauration, in: Die Zeit, Nr. 46 vom 7. Nov. 1980, S. 57–58).

## Anmerkungen zu 2. Das Gedicht als poetisches Modell

- 1 M. Black, Models and Metaphors. Essays in Language and Philosophy, Ithaca 1962; M. B. Hesse, The Explanatory Function of Metaphor (1965), in: M. B. H., Models and Analogies in Science, Univ. of Notre Dame Press 1970, S. 249–259; W. Köller, Semiotik und Metapher, Untersuchungen zur grammatischen Struktur und kommunikativen Funktion von Metaphern, Stuttgart 1975; P. Ricoeur, La métaphore vive, Paris 1975; J. Nieraad, »Bildgesegnet und bildverflucht«, Forschungen zur sprachlichen Metaphorik, Darmstadt 1977; Ju. M. Lotman, Die Struktur literarischer Texte, München 1972.
- 2 H. Stachowiak, Allgemeine Modelltheorie, Wien / New York 1973, bes. S. 131 ff. und 196 ff.; vgl. zur Modelltheorie auch den Überblick von H. Flaschka, Modell, Modelltheorie und Formen der Modellbildung in der Literaturwissenschaft, Köln / Wien <sup>2</sup>1981.
- 3 J. Landwehr, Text und Fiktion, München 1975, S. 111.
- 4 V. N. Vološinov, Marxismus und Sprachphilosophie. Grundlegende Probleme der soziologischen Methode in der Sprachwissenschaft. Herausgegeben und eingeleitet von S. M. Weber, Frankfurt/M. 1975 (Ullstein Buch Nr. 3121, S. 85: »Ist der Inhalt der individuellen Psyche ebenso sozial wie die Ideologie, so sind andererseits die ideologischen Erscheinungen ebenso individuell (im ideologischen Sinne dieses Wor-

- tes) wie die psychischen. Jedes ideologische Produkt trägt den Stempel der Individualität seines Erzeugers oder seiner Erzeuger, und dieser Stempel ist ebenso sozial wie alle übrigen Besonderheiten und Merkmale ideologischer Erscheinungen.«
- 5 Ju. M. Lotman, Die Struktur literarischer Texte, S. 285.
  - 6 A. A. Moles, Informationstheorie und ästhetische Wahrnehmung, Köln 1971, S. 31 ff.; G. Klaus / M. Buhr, Hrsg., Philosophisches Wörterbuch, Berlin <sup>8</sup>1972, Art.: »Information«, S. 522 ff.; J. Landwehr, Text und Fiktion, S. 120 ff.
  - 7 Diese von M. Black, M. Riffaterre, U. Eco und Ch. Grivel benützten Begriffe beziehen sich auf verschieden umfassende und verschieden genau definierte Elemente dessen, was teils als Stereotype teils linguistisch als Präsuppositionen bezeichnet wird.
  - 8 J. Landwehr, Text und Fiktion, S. 123 ff.
  - 9 I. Fónagy, Der Ausdruck als Inhalt, in: Mathematik und Dichtung, hrsg. von H. Kreuzer / R. Gunzenhäuser, München <sup>4</sup>1971, S. 243–274; hier S. 254–255.
  - 10 A. A. Moles, Informationstheorie, S. 111.
  - 11 M. Bierwisch, Strukturalismus. Geschichte, Probleme und Methoden, in: Kursbuch 5, 1966, S. 77–152; hier S. 142.
  - 12 R. Klopfer, Poetik und Linguistik, München 1975, S. 85.
  - 13 Vgl. den Gegensatz zwischen »Verständlichkeit« und »Originalität« bzw. Information bei A. A. Moles, Informationstheorie, pass.
  - 14 Mit dieser (Nicht-)Rücksichtnahme auf das angesprochene Publikum läßt sich auch das Phänomen erklären, warum bestimmte Werke zu ihrer Zeit überhaupt nicht rezipiert wurden (*Lautréamont* und *Rimbaud* z. B. waren »ihrer Zeit voraus«), oder aber auch das Phänomen, daß Autoren, denen man nicht vorwerfen kann, sie seien nicht auf der Höhe der poetischen Technik ihrer Zeit gestanden (*Aragon*, *Majakowskij*, *Neruda* u. a.) im Hinblick auf ihr Publikum und die Funktion ihrer Lyrik (Russ. Revolution, Résistance etc.) Gedichte verfaßten, die angeblich hinter den schon erreichten poetischen »Standard« zurückfielen und deshalb als Verrat an der Poesie und als bloße Propaganda abgelehnt wurden. (Man denke nur an den Anlaß zum Bruch zwischen *Breton* und *Aragon*, das Gedicht *Front rouge*; vgl. dazu die Dokumentation bei M. Nadeau, *Histoire du surréalisme suivi de Documents surréalistes*, Paris 1964, S. 333–346.
  - 15 R. Klopfer, Poetik und Linguistik, bes. S. 29 ff. und S. 76 ff.
  - 16 R. Jakobson, Fragments de »La nouvelle poésie russe« (1919), in: R. J., Huit questions de poésie, P. 1977 (Coll. Points 85), S. 11–29; hier S. 11: »Nous percevons tout trait du langage poétique actuel en relation nécessaire avec trois ordres: la tradition poétique présente, le langage quotidien d'aujourd'hui et la tendance poétique qui préside à cette manifestation particulière.«
  - 17 Eine solche Sinn(re)konstitution ist jedoch abhängig vom Leser; hat dieser nicht die Bereitschaft und auch nicht die Fähigkeit, anhand eines stark abweichenden »dunklen« Textes Sinn zu konstituieren, so nützen auch die Senderintentionen nichts. Andererseits ist es durchaus möglich, daß ein Leser in einem vom Sender gar nicht intentional strukturierten Text neue Semiosemöglichkeiten entdeckt.
  - 18 R. Jakobson, Linguistik und Poetik, in: J. Ihwe, Hrsg., Literaturwissenschaft und Linguistik II, 1, Frankfurt 1971, S. 142–178; hier S. 170.
  - 19 J. Dubois u. a., rhétorique générale, Paris 1970, S. 19. Die im Zitat zum Ausdruck kommende Auffassung wird nicht grundsätzlich revidiert durch die Einschränkung auf der gleichen Seite: »La fonction référentielle du langage n'est donc pas et ne peut être anéantie par le poète, qui laisse toujours au lecteur le loisir d'admirer dans son poème ce qui n'est pas précisément poétique.« Vgl. zur Zurückweisung dieser Position, die eine über den geschlossenen Kreis der Selbstkommunikation hinausgehende Sinnkonstitution für inadäquat hält, R. Klopfer, Poetik und Linguistik, S. 81 f.
  - 20 R. Jakobson, Linguistik und Poetik, S. 151.
  - 21 J. Landwehr, Text und Fiktion, Kap. 3 »Fiktivität und Fiktionalität«, S. 157 ff.
  - 22 Der im nicht-experimentellen realistischen Roman auch heute noch spürbare Zwang

- zur Beibehaltung einer Makrostruktur, die sich an gängigen, kodifizierten Wirklichkeitsmodellen orientiert (z. B. die chronologische Abfolge eines Lebens ›von der Wiege bis zum Grabe‹), führt zu einer ideologischen Verfestigung und affirmativen Funktion der Mehrzahl solcher Gattungsexemplare. (Vgl. zur Zeit von 1870–1880 in Frankreich Ch. *Grivel*, *Production de l'intérêt romanesque*, Paris / Den Haag 1973.)
- 23 Daß dies möglich ist und auf die intellektuelle Anstrengung der Superisation verzichtet werden kann, macht wohl mit die Beliebtheit des traditionellen Romans im Vergleich zum experimentellen und vor allem im Vergleich zur modernen Lyrik aus. Als Lyrik noch ›verständlich‹, d. h. vorwiegend semantisch strukturiert war, konnte z. B. V. *Hugo* mit seinen lyrischen Werken für seine Zeit hohe Auflagen erzielen.
- 24 R. *Jakobson*, *Linguistik und Poetik*, S. 151: »Jeder Versuch, den Wirkungsbereich der poetischen Funktion auf Dichtung zu reduzieren oder Dichtung auf die poetische Funktion zu begrenzen, wäre eine irrige Vereinfachung.«
- 25 Ebda. S. 152. Die von *Jakobson* genannten Beispiele für eine metrische Form, die dennoch die poetische Sprachfunktion nicht als die determinierende erscheinen läßt (wissenschaftliche Abhandlungen in Sanskrit, versifizierte mittelalterliche Gesetzestexte, moderne Werbung) zeigen, wie abhängig die Beurteilung der Dominanz einer Sprachfunktion von den pragmatischen Bedingungen der Textrezeption ist. Der Verurteilte wird sich kaum mit der Beachtung der metrischen Form des verlesenen Gesetzes, das seine Hinrichtung regelt, aufhalten haben; Ähnliches gilt für die ›Opfer‹ moderner Werbesprüche, sofern sie nicht geschult sind, von den speziellen pragmatischen Bedingungen abzusehen – wie etwa der Literaturwissenschaftler, der sich für die poetischen Qualitäten dieser Texte begeistert.
- 26 R. *Kloepfer*, *Poetik und Linguistik*, S. 102 ff. und 112 ff.
- 27 Vgl. u. a. I. *Fónagy*, *Der Ausdruck als Inhalt*, S. 243 ff.
- 28 R. *Kloepfer* (*Poetik und Linguistik*, S. 102): »Kookkurrenz [...] liegt dann vor, wenn die Ausdrucksseite eines Zeichens bereits in irgendeiner Form ein Element der Inhaltsseite abbildet.«
- 29 U. *Eco*, *Einführung in die Semiotik*, München 1972, S. 213.
- 30 R. *Jakobson*, *Der Doppelcharakter der Sprache. Die Polarität zwischen Metaphorik und Metonymik*, in: J. *Ihwe*, Hrsg., *Literaturwissenschaft und Linguistik*, Bd. I, Frankfurt/M. 1971, S. 323–333; hier S. 323; vgl. die ausführliche und didaktisch gelungene Darstellung des sog. Äquivalenzprinzips bei R. *Kloepfer*, *Poetik und Linguistik*, S. 57 ff.
- 31 R. *Jakobson*, *Linguistik und Poetik*, S. 153.
- 32 Ebda. S. 167.
- 33 P. *Ricoeur*, *La métaphore vive*, Paris 1975, S. 281; doch auch schon bei *Jakobson* gibt es Stellen, die die Geltung des auf Parallelismen beruhenden Äquivalenzprinzips für die Metapher nahelegen (Fragments, in: R. J., *Huit questions*, S. 25): »Le langage poétique connaît un procédé élémentaire: le rapprochement de deux unités. Les variantes sémantiques de ce procédé sont: le parallélisme, la comparaison (cas particulier du parallélisme), la métamorphose (parallélisme projeté dans le temps), la métaphore (parallélisme réduit à un point). Les variantes euphoniques de ce procédé de juxtaposition sont: la rime, l'assonance, et l'allitération (ou répétition des séries de sons).«
- 34 P. *Ricoeur*, *La métaphore vive*, S. 252. Die strenge Zuordnung der Metonymie zur realistischen Schreibweise und ihre Beschränkung auf die Kontiguitätsrelation wird schon durch *Jakobson* selbst gelockert, als er in jeder Metapher eine metonymische (A. *Henry* geht in *Métonymie et métaphore*, Paris 1971, S. 69 sogar so weit, die Metapher als zweistufige Metonymie zu definieren) und in jeder Metonymie eine metaphorische Komponente ausmachte: »In Dichtung, wo Similarität zusätzlich zur Kontiguität eingeführt wird, ist jede Metonymie leicht metaphorisch und jede Metapher leicht metonymisch.« (*Linguistik und Poetik*, S. 169) Dieser metaphorische Anteil der Metonymie kann dadurch verstärkt oder gar dominant werden, daß die für

- den Leser Kontiguität stiftenden, geltenden Wirklichkeitsmodellen entlehnten Verbindungsglieder zwischen den einzelnen Beschreibungselementen in den Hintergrund treten oder ganz fallen gelassen werden. Die eigentlich realistisch-metonymische Schilderung der Tiefseefauna in J. Vernes 20000 lieues sous les mers kann von M. Butor geradeso metaphorisch-poetisch gelesen werden wie das in ein Tiefseeaquarium verwandelte Stockgeschäft in der Passage de l'Opéra in Aragons Le paysan de Paris (M. Butor, Le point suprême et l'âge d'or à travers quelques oeuvres de J. Verne (1949), in: M. B., Répertoire I, Paris 1960, S. 130–162).
- 35 P. Ricoeur (La métaphore vive, S. 252) spricht von einer »assimilation l'une à l'autre de deux aires de significations par le moyen d'une attribution insolite.« Die Terminologie Weinrichs (u. a. in Semantik der kühnen Metapher, in: DVJS 37, 1963, S. 325–344; Semantik der Metapher, in: Folia linguistica 1, 1967, S. 3–17) und I. A. Richards, The Philosophy of Rhetoric, Oxford, 1936) trägt dieser Interaktion in ihrer eigenen, einen Faktor bevorzugenden Metaphorik nicht genügend Rechnung; da sie jedoch die verbreitetste ist, werde ich sie mit dieser Einschränkung dennoch verwenden.
- 36 P. Ricoeur, La métaphore vive, S. 264: »en elle [la métaphore], en effet, s'opère de la manière singulière qu'on va dire la liaison entre un moment logique et un moment sensible ou, si l'on préfère, un moment verbal et un moment non verbal.« Der logisch verbale Aspekt der Metapher entspräche, in der Art des Kantischen Schematismus, einer »saisie de l'identique dans les différences et en dépit des différences, mais sur un mode préconceptuel.« (S. 253); der sinnliche, nicht verbale Aspekt erinnerten Sinnesindrücken als quasi-visuellen, quasi-auditiven etc. Bildern (S. 262–272).
- 37 S. Anm. 18, S. 204.
- 38 Vgl. M. C. Beardsley, Aesthetics, New York 1958, S. 134; die Ausdehnung der Metaphertheorie auf die Modelltheorie ist, in Anlehnung an M. Black, einer der zentralen Punkte bei P. Ricoeur (vgl. bes. La métaphore vive, S. 302ff.).
- 39 L. Aragon, Discours sur l'imagination, in: L. A., Le paysan de Paris, Paris 1953 (coll. folio 219), S. 82; vgl. auch H. Weinrich, Semantik der Metapher, S. 12: »Ändert sich die Bedeutung eines Wortes, so ändern sich die Bedeutungen aller Wörter.«
- 40 Der Begriff »redescription« stammt von M. B. Hesse und wird von P. Ricoeur (La métaphore vive, S. 302ff.) für den Vorgang der Modellbildung im metaphorischen Prozeß übernommen.
- 41 Zitiert unter dem Stichwort »Barbare« in: P. Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, Casablanca / Paris 1958ff.
- 42 Vergleich und Metapher durchbrechen beide die Isotopie des Kontextes, stellen sie aber auf unterschiedliche Weise wieder her. »Dans la comparaison-similitude (Jacques est bête comme un âne), aucun transfert de signification a lieu; tous les mots gardent leur sens et les représentations elles-mêmes restent distinctes et coexistent avec un degré presque égal d'intensité. [...] Dans la métaphore au contraire, la perception d'une incompatibilité [sémique] est essentielle, comme on l'a vu, à l'interprétation du message. L'incompatibilité est exprimée dans la métaphore in praesentia (Jacques est un âne), implicite dans la métaphore in absentia (quel âne!); mais, même implicite, elle motive encore l'interprétation figurée. L'analogie est donc formellement le ressort commun à la métaphore, au symbole et à la comparaison-similitude; mais l'intellectualisation suit un ordre de croissance de la métaphore au symbole et de celui-ci à la similitude. Le rapport analogique est un instrument logique dans la comparaison; il est d'ordre sémantique et non logique lorsqu'il est présenté dans une image.« (P. Ricoeur, La métaphore vive, S. 236–237).
- 43 Vgl. dazu M. LeGuern, Sémantique de la métaphore et de la métonymie, S. 56–57: »le mécanisme de la métaphore impose une rupture avec la logique habituelle et, de ce fait, rend plus difficile l'examen logique d'une proposition qui l'utilise. C'est parce qu'elle est conforme à la logique la plus rationnelle que la similitude [der qualitative Vergleich] reste soumise à la critique rationnelle. Contrairement à la métaphore, elle ne nuit pas à la netteté du discours scientifique.«



- 44 Der Begriff stammt von M. Black (»system of associated commonplaces«, Metapher, in: *Proceedings of the Aristotelian Society* 55, London 1954, S. 287). Soll die ungewohnte, im »gemeinplätzlichen« Kode nicht vorgesehene Kombination zweier solcher Systeme einen Erkenntniszuwachs bringen, dann doch nur, wenn sie sich gegenseitig durch Interaktion in ihrer Geltung für die Wirklichkeit relativieren und korrigieren. M. Riffaterre (*Le poème comme représentation*, in: *Poétique* 1 (1970), S. 401–418) lehnt die Vorstellung einer außersprachlichen Referenz im Gedicht kategorisch ab: »loin de se modeler sur un objet non verbal, [l'énoncé] se plie aux impératifs d'associations sémantiques et formelles entre les mots«; »le lecteur n'a pas besoin de se référer à son expérience du réel (laquelle peut être inadéquate), parce qu'il lui suffit pour comprendre et pour voir [!] de se référer au code linguistique (dont il a une expérience adéquate par définition, sans quoi il ne serait pas lecteur)« (S. 404).
- 45 J. Michelet, *Le peuple* (1946), éd. P. Viallaneix, Paris 1974, S. 72.
- 46 P. Michel, *Un mythe romantique: Les barbares*, 1789–1848, Lyon 1981.
- 47 Die positive Umwertung des Begriffes Barbar war nicht von Dauer, sie wurde nicht lexikalisiert. Besser erging es dem im gleichen ideologischen Kontext aufgewerteten Begriff »peuple«, wenn man dessen heutige geläufige Bedeutung mit der von P. Robert zitierten Definition *Voltaire*s vergleicht: J'entends par peuple, la populace, qui n'a que ses bras pour vivre.« (dazu auch P. Brockmeier, Die gefährliche arbeitende Klasse. Zur Darstellung des Volkes in der französischen Literatur des 18. und 19. Jh.s, in: *RZLG* 1, 1977, S. 204–228.)
- 48 Vgl. M. Riffaterre, *La métaphore filée dans la poésie surréaliste*, in: *Langue Française* 1, H. 3, 1969, S. 46–60.
- 49 »Die absolute Metapher unterscheidet sich von der traditionell verstandenen dadurch, daß sie den einen, »sachbezogenen« Sinnbezirk verschweigt; das Bildfeld (die Zusammenspannung zweier Bildbezirke) vermag sich also nicht durch syntaktische Mittel als solches zu manifestieren; es bedarf anderer »Uneigentlichkeitsmerkmale.« (G. Neumann, Die absolute Metapher. Ein Abgrenzungsversuch am Beispiel S. Mallarmés und P. Celans, in: *Poetica* 3, 1970, S. 188–225; hier S. 218–219.)
- 50 R. Klopfer (Das trunkene Schiff. Rimbaud – Magier der kühnen Metapher?, in: *Roman. Forschungen* 80, 1968, S. 147–167) hebt den Erkenntnischarakter dieser Art Metaphorik hervor (S. 167).
- 51 Das angebliche Gesetz der Surrealisten »je weiter der Abstand der Metaphernglieder [»die Bildspanne«] umso kühner und besser die Metapher« (S. 330) wird von H. Weinrich (Semantik der kühnen Metapher, in: *DVJS* 37, 1963, S. 325–344; die gleichen Gedankengänge sind wiederaufgenommen in: *Semantik der Metapher*, in: *Folia linguistica* 1, 1967, S. 3–17, bes. S. 14–16) ins Gegenteil verkehrt: je geringer die Bildspanne umso kühner die Metapher. Diese auf den ersten Blick bestechende These hat zwei Schwächen.
- Zunächst einmal geht es darum festzustellen, wie die Bildspanne zu messen sei, ohne sich unzulässiger Ontologisierungen verdächtig zu machen. Weinrich schlägt vor, die Wortfügung daraufhin zu prüfen, inwieweit sie sich mit der »Ordnung der vorgefundenen Wirklichkeit« (S. 333), »mit der sinnlich erfahrbaren Wirklichkeit in Einklang bringen läßt« (S. 334). Diese von ihm angesprochene Wirklichkeit entpuppt sich aber bald als eine linguistische, innersprachliche Wirklichkeit willkürlich festgelegter Wortfelder. Willkürlich deswegen, weil auch in der konventionalisierten Sprache ein Wort schon verschiedenen Wortfeldern angehören kann (u. a. als tote Metapher). Weinrich geht z. B. bei der Analyse der Zeile von Celan »Schwarze Milch der Frühe . . .« davon aus, diese Metapher sei so kühn, weil sie so gering von den alltäglichen Beobachtungen abweiche, denn »Sie trägt uns nicht in einen ganz anderen Bereich, sondern nur einen kleinen Schritt zu einer anderen Farbe«. (S. 335). Obwohl angeblich außersprachlich argumentiert wird (sinnlich erfahrbare, alltägliche Wirklichkeit), wird in Wahrheit eine linguistische Klassifizierung nach Wortfeldern (in diesem Fall die Farbe) ontologisiert: im gleichen Wortfeld liegend, »also« (seinsmäßig) naheliegend. Wenn man sich

schon auf die alltägliche, konventionalisierte Erfahrung beruft, so besteht im Gegenteil zwischen ›Weiß‹ und ›Schwarz‹ ein ›Unterschied wie zwischen Tag und Nacht‹. ›Schwarz‹ gehört beim gegenwärtigen Sprachstand (z. sprachhistorischen Argument s. u.) eben nicht nur zum Wortfeld ›Farbe‹, sondern auch zum Wortfeld ›Tod‹. Da Celan aber nicht als Linguist mit scheinbar allgemeinverbindlichen, isolierten Wortfeldern, sondern mit Bildfeldern arbeitet, ist der Unterschied zwischen Schwarz und Weiß für ihn einer zwischen Tod oder Leben – ein Unterschied der linguistisch anscheinend gering eingeschätzt wird, da sich beide Wörter einem einzigen Wortfeld zuordnen lassen! Das Grundversäumnis liegt darin, daß *Weinrich* seine mehrfach wiederholte, richtige Feststellung »Wort und Kontext machen zusammen die Metapher« (1967, S. 5) bei der Bestimmung der Bildspanne einer Metapher außer Acht läßt und plötzlich die Wörter innerhalb eines engen Wortfeld-Kontextes, ohne Rücksicht auf lexikalisierte Bedeutungen oder gar den situativen Kontext isoliert. Mag ein Wort aus linguistischer Sicht in einem noch so begrenzten Wortfeld, ja in einem Zweierfeld liegen (schwarz-weiß) so sagt das noch nichts über die Verwendung des Wortes im Kontext einer Metapher. ›Schwarz‹ ist innerhalb der Metapher »Schwarze Milch der Frühe . . .« zwar auch ein semantischer Widerspruch zu ›Weiß‹, doch liegt ›Schwarz‹ durch die Verbindung mit dem Bildfeld ›Milch‹ und im Kontext des ganzen Gedichts (›der ganze Text des Gedichts – ist die Metapher«) nicht mehr in erster Linie im Wortfeld ›Farbe‹, sondern im Bildfeld ›Tod‹. Die Metapher »Schwarze Milch . . .« ist nicht kühn, weil Schwarz und Weiß als Farben angeblich so nahe beieinanderliegen, sondern weil zwischen dem Trinken der lebensspendenden Milch (›Milch der Frühe‹) und dem entgegenwärtigen Tod der im Bewußtsein des Lesers und, ausnahmsweise eindeutig feststellbar, auch ontologisch größtmögliche Abstand besteht. Die *contradictio in adjecto* kann weder rein innersprachlich linguistisch noch rein logisch gelöst werden (*genus proximum-differentia specifica*), sondern nur unter Zuhilfenahme des sprachlichen und situativen Kontextes.

Die zweite Schwäche der *Weinrich*'schen Bewertungskriterien für die Kühnheit der Metapher liegt darin, daß er den sprachhistorischen Gesichtspunkt vernachlässigt. Die Metapher »hölzerner Verstand« etwa nähmen wir deshalb so widerspruchslös hin, weil die Bildspanne so groß sei, daß eine Verifizierung sowieso aussichtslos erscheine. Tatsächlich wird sie allenfalls jemand als selbstverständlich hinnehmen, für den sie als eine seit der Antike konventionalisierte Metapher ›tot‹ ist. Man braucht das genannte Beispiel ›Licht der Wahrheit‹ nur neu zu beleben, um ihm seine ursprüngliche Kühnheit wenigstens teilweise wiederzugeben: ›Haushaltskerze der Wahrheit‹ oder ›Die Mitra (der Doktorhut?) als Kerzenlöscher‹. Zur Bestimmung der Quantität der Bildspanne ist allein der in einem bestimmten situativen Kontext konventionalisierte Sprachgebrauch tauglich. Selbst wenn die individuellen Unterschiede zu einer bestimmten Zeit groß sein können, so läßt sich die allgemein-sprachliche Norm der Leser oder auch die Sprache einer Poetengeneration und die Differenz zu ihnen mit einiger Sicherheit ermitteln.

- 52 Zitiert nach A. Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris 1962 (Coll. Idées), S. 31; vgl. zum surrealistischen Bild: H. H. Wetzel, *Französischer Surrealismus: Das Leben poetisieren oder »Poesie leben«*, in: P. Brockmeier / H. H. Wetzel, Hrsg., *Franz. Literatur in Einzeldarstellungen* Bd. 3, Stuttgart 1982, S. 71–131.
- 53 Vgl. Anm. 57 im Kap. ›Komplexe poetische Modelle‹, S. 237.
- 54 Zur Metapher als »méprise catégoriale calculée« und der Vorgeschichte dieses Begriffs vgl. P. Ricoeur, *La métaphore vive*, S. 250ff.
- 55 M. Bierwisch, *Strukturalismus*, S. 143.
- 56 Bremer Rede Paul Celans von 1958, in: P. Celan, *Ausgewählte Gedichte*, Frankfurt/M. 1970 (es 262), S. 128 und 153.
- 57 Vgl. R. Kloepfer, *Poetik und Linguistik*, S. 113.
- 58 Vgl. dazu R. Kloepfer / U. Oomen, *Sprachliche Konstituenten*.
- 59 Vgl. Anm. 22 im Kap. ›Die Parodien‹ S. 224.

### Anmerkungen zu 3.0. Rimbaud im Zusammenhang der frz. Dichtung

- 1 J. Tynjanov, Dostoevskij und Gogol. Zur Theorie der Parodie, in: J. Striedter, Hrsg., Russischer Formalismus, München 1971, (UTB 40), S. 303.
- 2 J. Decotignies, Prélude à Maldoror. Vers une poétique de la rupture en France 1820–1870, Paris 1973, hier S. 51.
- 3 Vgl. H. Nöding, Das Blut im Rinnstein, der Lumpensammler und die Schönheit: Themen Baudelaires, in: P. Brockmeier/ H. H. Wetzel, Hrsg., Französische Literatur in Einzeldarstellungen, Bd. 2, Stuttgart 1982, S. 123–170; hier S. 124f.
- 4 Vgl. Kap. »Die Voyant-Briefe« Anm. 44, S. 221.
- 5 Im Vorwort zu *Albertus ou l'Âme et le péché* schreibt Gautier 1833: »A quoi cela sert-il? – Cela sert à être beau.« (Poésies complètes, hrsg. v. R. Jasinski, 3 Bde, Paris 1970, Bd. I, S. 82).
- 6 Zitiert nach R. Jasinski, ebd. S. XCf.
- 7 Vgl. die Analyse des zweiten *Parnasse contemporain* von 1871 unter diesen Gesichtspunkten von Ch. Grivel, Matériaux pour servir à l'examen sociologique de la poésie à la fin du Second Empire, in: Neophilologus 1966, S. 44–57.
- 8 Gautier, Vorwort zu *Albertus* (S. 81). Eine ähnliche Einstellung zur Aktion vertritt bekanntlich Mallarmé, den Rimbaud als eifriger Leser des *Parnasse contemporain* zwar kennen mußte, den er aber nie in seinen schriftlichen Äußerungen erwähnt, auch nicht in der namenreichen Revue zeitgenössischer Poesie im zweiten *Voyant-Brief*. Mallarmé schreibt an seinen Freund Cazalis: »Si le Rêve était ainsi défloré et abaissé, où donc nous sauverions-nous, nous autres malheureux que la terre dégoûte et qui n'avons que le Rêve pour refuge!« (3. Juni 1863)
- 9 P. Bourdieu, Champ du pouvoir, champ intellectuel et habitus de classe, in: Scolies 1, 1977, S. 7–26; R. Ponton, Programme esthétique et accumulation du capital symbolique. L'exemple du Parnasse, in: Revue française de sociologie 14, 1973, S. 202–220.
- 10 In seinem ersten Brief vom 24. 5. 1870 zeigt er sich noch ganz begeistert (»le poète est un Parnassien, – épris de la beauté idéale«, »– Anch'io, messieurs du journal, je serai Parnassien!«) und schickt Banville drei »Mustergedichte« (*Credo in unam, Sensation, Ophélie*) mit der Bitte um »une petite place entre les Parnassiens . . .«. « Ein gutes Jahr später (15. 8. 71) offeriert er demselben Banville eine bissige Parodie (*Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs*) mit der Versicherung »J'aimerai toujours les vers de Banville.« und der Frage, ob er Fortschritte gemacht habe!
- 11 Als direkte Zeugnisse mögen der Brief vom 17. 4. 71 aus Paris dienen, in dem das einzige lobende Wort seines Literatur-Berichts Vermersch und Vallès gilt, und die auffallenden, bis in den Wortlaut gehenden Parallelen die in Anm. 35 des Kapitels über die *Voyant-Briefe* (S. 220) zitiert sind. Seine vehement antinapoleonischen und antibürgerlichen Gedichte schon ab Sommer 1870 lassen allerdings mit einiger Sicherheit vermuten, daß er diese Presse schon länger kannte.
- 12 Man denke nur an F. Coppée, auf den wir noch im Zusammenhang mit der Interpretation von *Les Effarés* und *Chant de guerre parisien* zurückkommen werden. Der Kontrast wird auch deutlich bei einem Vergleich von Rimbauds *Le Forgeron* mit Coppées Streikbrechergedicht *Les Forgerons* oder in einem Titel wie dem der Novellensammlung *Les vrais riches* (sprich: die Armen!).
- 13 Vgl. die Histoire générale de la presse française, hrsg. von C. Bellanger u. a., Bd. 2: De 1815 à 1871, Paris 1969, S. 345ff.: Allein 1867 wurden 67 neue Zeitungen zugelassen, 1868 waren es schon mehr als doppelt so viele. Wegen gerichtlicher Verfolgung wechselten die Titel häufig. So mußte H. de Rochefort schon 1869 sein erst 1868 gegründetes Blatt *La Lanterne* durch *La Marseillaise* ersetzen und ins Ausland fliehen; J. Vallès' *La Rue* erschien mit Unterbrechungen ab 1867, Unterbrechungen, die durch Beschlagnahmen und zwei Monate Haft auf Sainte-Pélagie bedingt waren; selbst unter der Commune erregten seine Artikel Anstoß, so daß *Le Corsaire* von *Le Pirate* und *Le Cri du Peuple* abgelöst werden mußten. Der Dichter E. Vermersch leitete neben dem

- Karikaturisten A. Gill die literarisch-satirische mit Karikaturen geschmückte Wochenzeitung *Le Hanne-ton*, bevor er während der Commune Héberts *Père Duchêne* wieder auferstehen ließ.
- 14 Vgl. besonders die Artikel »De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques«, »Quelques caricaturistes français«, »Quelques caricaturistes étrangers«, Teile eines seit 1845 angekündigten (aber nie vollendeten) Werkes mit dem Titel *De la Caricature*.
  - 15 Ch. Baudelaire, Notes et documents pour mon avocat (in: Ch. B., Oeuvres complètes, hrsg. von C. Pichois, Paris 1975, Bd. I, S. 195): »Le nouveau règne napoléonien, après les illustrations de la guerre doit rechercher les illustrations des lettres et des arts.«
  - 16 Album zutique, hrsg. von P. Pia, Paris, Cercle du livre précieux, 1962, 2 Bde.
  - 17 Zur Wesensbestimmung der Parodie als »antithematisch« vgl. Th. Verweyen/ G. Witting, Die Parodie in der neueren deutschen Literatur. Eine systematische Einführung, Darmstadt 1979, S. 62ff.
  - 18 »Nicht nur die Parodie, sondern überhaupt jedes Kunstwerk wird geschaffen als Parallele und Gegensatz zu einem vorhandenen Muster.« (V. Šklovskij, Der Zusammenhang zwischen den Verfahren der Sujetfügung und den allgemeinen Stilverfahren, in: J. Striedter, Russischer Formalismus, München 1971 (UTB 40), S. 51).
  - 19 J. Tynjanov, Dostoevskij und Gogol, S. 331: »Das Wesen der Parodie liegt in der Mechanisierung eines bestimmten Verfahrens, wobei diese Mechanisierung natürlich nur dann spürbar wird, wenn das Verfahren, das sich mechanisiert, bekannt ist. Auf diese Weise erfüllt die Parodie eine doppelte Aufgabe: 1) die Mechanisierung eines bestimmten Verfahrens und 2) die Organisation neuen Materials, zu dem auch das mechanisierte alte Verfahren gehört.«
  - 20 Das von Tynjanov (ebd. S. 339, Anm. 23) gegen die Funktion des Lächerlich-Machens vorgebrachte Argument, daß die Parodierten über die Parodien ihrer Werke lachten, betrifft wohl eher einen Ausnahme- als einen Regelfall.  
Die Parodien von V. Hugos Oden durch Th. de Banville in seinen *Odes funambulesques* stellen insofern einen Sonderfall dar und kommen auch als Vorbilder für Rimbaud nur mit Einschränkungen in Betracht, da sie sich erklärtermaßen nicht gegen V. Hugo richten, sondern die bekannten und erhabenen Texte nur benutzen, um »gewöhnliche« Leute durch die Verbindung zur »hohen« Lyrik Hugos lächerlich zu machen.
  - 21 Vgl. W. Freund, Die Literarische Parodie, Stuttgart 1981 (Slg. Metzler, 200), S. 93ff.; vgl. auch unten Anm. 27.
  - 22 In: De l'essence du rire . . . in: Ch. B., Oeuvres complètes, Bd. II, S. 537.
  - 23 Die allgemeine Strukturverwandtschaft untersucht H. Hörmann, Semantische Anomalie, Metapher und Witz oder »Schlafen farblose grüne Ideen wirklich wütend?«, in: Folia linguistica 5, 1971, S. 310–330.
  - 24 J. Tynjanov, Dostoevskij und Gogol, S. 307.
  - 25 H. Hörmann, Semantische Anomalie, S. 325: »Dabei ergibt sich das Erlaubtsein nicht nur aus der Logik, aus der Grammatik, sondern auch aus dem, was ich durch meine bisherige Erfahrung an Psychologie, an Menschenkenntnis, an Erwartungen von Situationsverläufen erworben habe.«
  - 26 Ju. M. Lotman, Die Struktur literarischer Texte, S. 415: »Damit eine Parodie in ihrer vollen künstlerischen Bedeutung rezipiert werden kann, müssen in der Literatur bereits Werke vorhanden und dem Leser bekannt sein, die zugleich mit der Zerstörung ästhetischer Klischées diesen eine Struktur von größerem Wahrheitsgehalt entgegenstellen, eine Struktur, die ein angemesseneres Modell der Wirklichkeit schafft. Denn erst das Vorhandensein einer solchen neuen Struktur im Bewußtsein des Lesers befähigt ihn, den destruktiven Text der Parodie durch ein extratextuelles konstruktives Element zu ergänzen, d. h. den Blickwinkel des Autors auf das parodierte System zu übernehmen.«
  - 27 Vgl. L. Hutcheon, Ironie et parodie: stratégie et structure, in: Poétique 8, 1977, S. 467–

477; hier S. 468: »Et l'usage moderne de la parodie ne semble bien, en aucun cas, viser le ridicule et la destruction. Dans cet usage moderne, la parodie implique plutôt une distance critique entre le texte d'arrière-plan qui est parodié et le nouveau texte enchâssant, une distance ordinairement signalée par l'ironie. Mais cette ironie est plus euphorisante que dévalorisante, ou plus analytiquement critique que destructrice.«

28 Vgl. J. Decottignies, *Prélude à Maldoror*, S. 196ff.

29 Ebd. S. 208.

30 Vgl. R. Caillois in seinem Vorwort zu den *Oeuvres complètes*, Paris Corti 1947 (zitiert nach der Übersetzung in: *Lautréamont*, Das Gesamtwerk, Reinbek b. Hamburg 1963, S. 237): »Ein lange währender Geschmack am Widersinn bewundert in dieser ungeordneten Zusammenstellung [der berühmten Nähmaschine mit dem Regenschirm auf dem Seziertisch] die Offenbarung einer neuen Schönheit. Und doch war es schwierig, sich zu irren: Lautréamont selbst stellt im vorangehenden Gesang, in dem er die immer zahlreicher werdenden unsinnigen Metaphern einweiht, schalkhaft die Theorie der modernen Bildersprache auf, die man später verkünden sollte [im Surrealistischen Manifest; s. o.] und derzufolge gerade die unterschiedlichsten Benennungen mit um so größerer Stärke wirken [. . .].«

### Anmerkungen zu 3.1. Von der versifizierten Ideologie . . .

1 Aus den Schlußversen von F. *Coppées* Prologgedicht zu *Le Reliquaire* (François *Coppée*, *Oeuvres: Poésies 1864–1869*, Paris, A. Lemerre, o.J.):

Dédaignant la douleur vulgaire  
Qui pousse des cris importuns,  
Dans ces poèmes je veux faire

A tous mes beaux rêves défunts,  
A toutes mes chères reliques,  
Une chapelle de parfums

Et de cieres mélancoliques.

2 Fr. *Coppée*, *Vers le passé* (ebd.)

Longuement poursuivi par le spleen détesté,  
Quand je vais dans les champs, par les beaux soirs d'été,  
Au grand air rafraîchir mes tempes,  
Je ris de voir, le long des bois, les fiancés  
Cheminer lentement, deux par deux, enlacés  
Comme dans les vieilles estampes.

Car je dédaigne enfin les baisers puérils  
Et la foi des seize ans, fleur brève des avrils  
Éphémère duvet des pêches,  
Qui fait qu'on se contente et qu'on est trop heureux,  
Si la femme qu'on aime a les bras amoureux,  
L'âme neuve et les lèvres fraîches.

[. . .]

Là, j'ai beaucoup souffert, et j'en reviens meurtri.  
En d'indignes plaisirs à jamais j'ai flétri  
Les saintes blancheurs de mon âme.  
Je reviens du rivage où j'avais émigré,  
Et j'ai le front très pâle; et cependant, malgré  
Ce que j'ai souffert par la femme,

Malgré le coeur brisé, sans espoir et sans foi,  
 Ces débauches qu'on fait à la fin malgré soi  
 Comme de hideuses besognes,  
 Sans cesse je retourne à mon passé riant,  
 Ainsi qu'aux premiers froids toujours vers l'Orient  
 Reviennent les blanches cigognes.

(Da das Gedicht im ersten *Parnasse contemporain* (1866) erschienen ist, hat es Rimbaud mit einiger Sicherheit gekannt.)

- 3 Rimbaud spielt blasphemisch auf zwei Versikel des *Credo* an: »Credo in unum Deum [...] Et unam sanctam catholicam et apostolicam Ecclesiam [...]« und suggeriert die Ergänzung *Credo in unam deam* (d. i. Venus).
- 4 Vgl. J. Michelet, *La Femme*, Paris 1860, S. 179: »Et de toutes les formes de l'Amour éternel (beauté, fécondité, puissance), nul doute que la Raison ne soit la première, la plus haute. C'est pour elle qu'il est l'harmonie, l'ordre qui fait prospérer tout, l'ordre bienfaisant, bienveillant. Dans la Raison qui paraît froide, il n'est pas moins l'Amour encore.«
- 5 M.-A. Ruff, Rimbaud, Paris 1968 (*Connaissance des Lettres*, 60), S. 31 und 33; ähnlich negativ äußert sich auch P. Verlaine (im Vorwort zu den *Poésies complètes*, 1895, in: P. V., *Oeuvres en prose complètes*, éd. par J. Borel, Paris 1972, *Bibl. de la Pléiade*, S. 966) »cette chose faite à coup de ›mauvaises lectures‹ dans des manuels surannés ou de trop moisis historiens«.
- 6 A. Thiers, *Histoire de la Révolution Française*, Paris 1824–1827; zit. nach Ausg. Frankfurt 1854; J. Michelet, *Histoire de la Révolution Française*, Ed. établie et commentée par G. Walter, 2 vol., Paris 1961 (*Bibl. de la Pléiade*); zuerst Paris 1847–1853.
- 7 So kommt z. B. bei Thiers im Gegensatz zu Michelet diese ›Stimme des Volks‹ nur in indirekter Rede und zusammengefaßt zu Wort, während der König in direkter Rede sprechen darf: in Thiers Augen ist das Volk noch kein gleichwertiger Gesprächspartner.
- 8 Die unterschiedliche Haltung der beiden Historiker dem revoltierenden Volk gegenüber mögen ein paar Stellen aus ihrer Schilderung des 20. Juni 1792 veranschaulichen. Thiers: »ces autres barbares indisciplinés, tour à tour gais ou féroces, qui pullulent au sein des villes et croupissent au-dessous de la civilisation la plus brillante!« »Le peuple, prompt à recevoir l'opinion de ces chefs [...]« (S. 334). In Thiers' Augen hat Pétion, der damalige Bürgermeister von Paris zusammen mit den anderen Führern der Linken wie Robespierre und Santerre die Unruhen des 20. Juni inszeniert: »Pétion avait été des premiers à penser que les penchants d'un roi, né absolu, ne se modifient jamais. Il était républicain avant même que personne songeât à la république; [...] Dès cet instant, il songea, dit-il, à favoriser une nouvelle révolution. Il arrêta les mouvements mal dirigés, favorisait au contraire ceux qui l'étaient bien [...] Sans bien connaître la participation de Pétion aux mouvements qui se préparaient, sans savoir s'il consulta ses amis de la Gironde pour les favoriser, on peut dire, d'après sa conduite, qu'il ne fit rien pour y mettre obstacle. On prétend que, vers la fin de juin, il se rendit chez Santerre avec Robespierre [...]« (S. 326/7). »On prétend que, dans cet instant, Santerre, sortant de l'assemblée, où il était demeuré le dernier pour offrir un drapeau, ranima les dispositions du peuple déjà ralenties, et fit placer le canon devant la porte.« (S. 325) Dagegen hat die Volksbewegung bei Michelet nichts drohend Gefährliches an sich, im Gegenteil, die spontan aus dem Elend aufgebrochenen Menschen haben eher etwas Melancholisches: »L'attitude du peuple, au nom duquel on venait de lire cette adresse violente, y répondait peu; il était bruyant, mais joyeux, bien plutôt que menaçant. Le temps était admirable, un de ces jours où le ciel, par l'éclat de la lumière, la douceur de la température, donne espoir à tous, et semble se charger de consoler les plus profondes misères. Celle de Paris allait croissant; malgré le bon marché du pain, tout travail

- ayant cessé, tout commerce. ou à peu près, il y avait nombre de personnes littéralement affamées. Tout cela, cependant, ouvriers sans ouvrage. pauvres ménages dénués, mères chargées d'enfants, cette masse immense d'infortunés, s'était soulevée avant jour de la paille ou du grabat, avait quitté les greniers des faubourgs, sur le vague espoir de trouver dans cette journée quelque remède à leurs maux.»
- 9 In seiner Aversion gegen die Monarchie ›berichtigt‹ *Rimbaud*, der Ludwig XVI. als ein in Todesangst schwitzendes, dickliches Stehaufmännchen darstellt, die beiden Historiker, die dem König durchaus Courage und geschickten Umgang mit der aufgebrachten Menge bescheinigen.
- 10 J.  *Michelet*, Histoire de la Révolution Française, Bd. I, S. 967.
- 11 Auf den etymologischen Bezug zwischen ›forgeron‹ als Ableitung von ›forger‹ aus lat. ›fabricare‹ wird von *Rimbaud* durch die im übertragenen Sinn gebrauchte Verwendung von ›forger‹ selbst hingewiesen: »L'Homme forgera du matin jusqu'au soir . . .« (V. 139).
- 12 Die allgemeinen Begriffe »Peuple« und »Hommes« (im Sinne der neuerrungenen Menschenrechte) werden nur je zweimal verwendet (V. 5, 58; 72, 136), dagegen fünfmal »crapule« (V. 112 mit Majuskel, 118, 121, 128, 132), viermal »foule« (V. 80, 104, 105, 172), dreimal »ouvriers« (V. 59, 137 gleich zweimal mit Majuskel), zweimal »canaille« (V. 157, 165) und je einmal »pauvres« (V. 53), »gueux« (V. 114), »malheureux« (V. 133) und »populace« (V. 176).
- 13 Der Colonel *Godchot* (zit. nach A. *Adam*, Hrsg., A. *Rimbaud*, Oeuvres complètes, S. 855 f.) verweist auf ein Chanson, das sich auf die Ermordung V. *Noirs* (eines oppositionellen Journalisten, der am 10. Januar 1870 dem Cousin des Kaisers, Pierre *Bonaparte*, eine Aufforderung zum Duell überbringen sollte, von diesem aber auf der Stelle exekutiert wurde) bezieht: »C'est la crapule, / La crapule. / Hier, c'était un titre infâmant / Mais, sans crapule, / La crapule / En fait son cri, / Son cri / De ralliement.« (S. *Lagier*)
- 14 Vgl. die berühmte *Parabole* von *Saint-Simon* (s.u. S. 217 f.).
- 15 P.-J. *Proudhon*, Avertissement aux propriétaires ou Lettre à M. Considérant [. . .], Paris 1848, S. 97 f.: »Ouvriers, hommes du peuple, qui que vous soyez, l'initiative de la réforme vous appartient. C'est vous qui accomplirez cette synthèse ou composition sociale qui sera le chef-d'oeuvre de la création. Car tout ce qui sort du peuple est profondément esthétique [. . .] Marchez en chantant à la conquête du nouveau monde, race prédestinée; travaillez, instruisez-vous les uns les autres [. . .] l'enthousiasme qui nous possède, l'enthousiasme d'égalité [. . .] est une ivresse plus forte que le vin, plus pénétrante que l'amour, passion ou fureur divine [. . .]«.
- 16 F. *Coppée*, *Intimités*, XIII, in: F. C. Oeuvres, Poésies 1864–1869: Le Reliquaire-Intimités-Poèmes modernes-La Grève des Forgerons, Paris o. J., S. 119–120.
- 17 Das Gedicht existiert in drei Manuskript-Fassungen: der anschließend abgedruckten von der Hand *Rimbards* aus der Sammlung P. *Demenys*, einem weiteren Autograph und einer Kopie von der Hand *Verlaines* (vgl. A. *Adam*, Hrsg., A. *Rimbaud*, Oeuvres complètes, S. 864 f.). Obwohl es zeitlich zu denen gehört, die *Rimbaud* in seinem Brief an P. *Demeny* vom 10. Juni 1871 vernichtet sehen wollte, schickte er doch im September 1871 eine Abschrift an P. *Verlaine*. Diese Tatsache läßt vermuten, daß er dieses Gedicht doch des Überlebens wert fand.
- 18 P. *Verlaine*, Les Poètes maudits (1888), in: P. V., Oeuvres en prose complètes, Paris 1972 (Bibl. de la Pléiade), S. 648.
- 19 Durch diese Dramatik unterscheidet sie sich von sog. »Genrebildern«, wie sie immer wieder als Vorlagen erwähnt werden (z. B. von S. *Bernard*, in *Rimbaud*, Oeuvres, S. 375).
- 20 Die Variante »Les pauvres Jésus« statt »pauvres petits« (V. 26) steht in der Fassung *Verlaines*.
- 21 V. *Hugo* erwähnt im Annexe No. 8 zu seiner Rede vor der Nationalversammlung (9. 7. 1849) mit dem Titel *La Misère* (V. H., Oeuvres complètes, hrsg. v. J. *Massin*, Bd. VII,

- 1, S. 216) diese Gitter vor den Bäckereien: »La misère est encore terrible aujourd'hui, mais elle était horrible autrefois. Cette ancienne misère avait des symptômes vivants et lamentables dont plusieurs sont encore sous nos yeux et auxquels nous ne prenons pas garde. Les boutiques des boulangers, et on les retrouve encore telles dans les vieux quartiers de Paris, étaient barricadées comme les boutiques des changeurs. Le pain avait besoin d'être protégé par des barreaux de fer comme l'or.«
- 22 Die Erzählung von Ch. Dickens, »Das Heimchen am Herd«, gehört zu seinen »Weihnachtserzählungen« (1843).
- 23 Mitternacht fällt als Termin besonders auf, da es weder der übliche Termin für das Herausnehmen bereits gebackenen Brotes (selbst wenn die Nacharbeit der Bäcker erst mit dem Kommune-Dekret vom 28. 4. 1871 verboten wurde) noch derjenige für herumstreifende Bettelkinder ist; die symbolische Bedeutung ist offensichtlich. Der Gedanke an die Mitternachtsmesse in der Weihnacht, die christianisierte Wintersonnwende, den Wechsel vom Dunkel zum Licht, liegt nahe. In diese Richtung weist auch die Variante »medianoche« statt »minuit« in *Verlainés* Kopie.
- 24 E. Brock-Sulzer z. B. (Rimbaud, »Les Effarés«, in: Trivium 9, 1951, S. 34–43; auch in K. Wais, Hrsg., Interpretationen französischer Gedichte, Darmstadt 1970, S. 324–333) deutet in einer ansonsten in Details sehr beobachtungsreichen Interpretation die wohl kaum – zumal im Kontext der anderen antiklerikalen Rimbaud-Texte – wegzudeutenden antikirchlichen Tendenzen in ihrem eigenen Nachkriegs- und Restaurationskontext um in Richtung auf die Gestaltung eines metaphysischen Unbehaustseins: »Es wäre ein Leichtes«, schreibt sie, »freilich allzu Leichtes, dieses Gedicht im Rahmen einer leidenschaftlichen Gesellschaftskritik zu belassen« (S. 326). Brock-Sulzer bohrt »tiefer«, immer »noch tiefer« (S. 327) und landet bei der »Heimatlosigkeit bis zum Letzten«, der »religiösen Verlorenheit, in der die materielle Welt zum Scheinparadies werden kann« (S. 327). Die Einordnung von Sozialkritik als Oberflächenphänomen und psychologischer wie auch religiöser Verlorenheit als wichtigeres, tieferes Problem läßt sich wohl mit dem Weltbild der Interpretin erklären. Unerklärlich bleibt jedoch, wie sie den Kindern »religiöse Verlorenheit« zuschreiben kann, wo die Metaphorik doch gerade ihre religiös geprägte Haltung (beten statt schreien, demütig gebückt kauern statt aufrecht vorangehen) herausstellt. Rimbaud modelliert keine »religiöse Verlorenheit«, sondern im Gegenteil religiöse Scheingeborgenheit; auf der anderen Seite wertet er nicht »materielle Scheinparadiese« ab, sondern es geht ihm zunächst einmal um das Aufzeigen elementarster materieller Not wie Hunger, Kälte und Nacktheit. Die Interpretin verschiebt das Problem der Armut wieder auf die metaphysische Ebene, von der Rimbaud sie mit Hilfe seiner Metaphorik heruntergeholt hat.
- 25 Das von V. Hugo (*Oeuvres poétiques complètes*, hrsg. v. P. Albouy, 3 Bde, Paris 1964–1974, Bibl. de la Pléiade, Bd. I, S. 778–780) stammende, einen Bibelspruch variierende Motto des Gedichts lautet: »Qui donne au pauvre prête à Dieu.« Die Rendite wird nicht nur und nicht erst fürs Jenseits in Aussicht gestellt, sondern schon fürs Diesseits (Strophe 10/11):

Donnez! afin que Dieu, qui dote les familles,  
 Donne à vos fils la force, et la grâce à vos filles;  
 Afin que votre vigne ait toujours un doux fruit;  
 Afin qu'un blé plus mûr fasse plier vos granges;  
 Afin d'être meilleurs; afin de voir les anges  
 Passer dans vos rêves la nuit!

Donnez! il vient un jour où la terre nous laisse.  
 Vos aumônes là-haut vous font une richesse.  
 [...]



Zur Gottgewolltheit vgl. Strophe 5:

Car Dieu mit ces degrés aux fortunes humaines.  
 Les uns vont tout courbés sous le fardeau des peines;  
 Au banquet du bonheur bien peu sont conviés.  
 Tous n'y sont point assis également à l'aise.  
 Une loi, qui d'en bas semble [!] injuste et mauvaise,  
 Dit aux uns: JOUISSEZ! aux autres: ENVIEZ!

(Der Gerechtigkeit halber muß noch der Situationskontext erwähnt werden, in dem das Gedicht entstand: es diente als ›Anreißer‹ für eine Kollekte, die den vom besonders harten Winter 1829/30 betroffenen Ärmsten der Armen helfen sollte; die Spenderfreudigkeit der Besitzenden durfte daher wohl nicht verscherzt werden (Vgl. aber auch Anm. 26).

- 26 V. Hugo zieht 1849 die staatl. Sozialfürsorge zu diesem Zweck dem Almosen vor; *La Misère*; (vgl. Anm. 21), S. 209: »Il faut profiter du silence imposé aux passions anarchiques [durch die blutige Unterdrückung des Juni-Aufstandes 1848] pour donner la parole aux intérêts populaires. (*Sensation*). Il faut profiter de l'ordre reconquis pour relever le travail, pour créer sur une vaste échelle la prévoyance sociale, pour substituer à l'aumône qui dégrade (*dénégations à droite*) l'assistance qui fortifie, pour fonder de toutes parts, et sous toutes les formes, des établissements de toute nature qui rassurent le malheureux et qui encouragent le travailleur, pour donner cordialement, en améliorations de toutes sortes, aux classes souffrantes, plus, cent fois plus que leurs faux amis [die Revolutionäre von 1848] ne leur ont jamais promis! Voilà comment il faut profiter de la victoire. (*Oui! oui! Mouvement prolongé.*) Il faut profiter de la disparition de l'esprit de révolution pour faire reparaître l'esprit de progrès!«
- 27 ›Effaré‹ geht auf lat. *efferatus*, von *efferare* ›rendre sauvage, farouche‹ (von ›ferus‹ wild) zurück. P. Robert führt eine Stelle aus *Flauberts* ›Salammbô‹ an, die diese Nuance belegt: »Il en sortit courbé en deux, avec l'air effaré des bêtes fauves quand on les rend libres tout à coup.« In der Übersetzung mit ›Die Bettelkinder‹ (K. L. Ammer) bzw. ›Die staunenden Bettelkinder‹ (P. Zech) geht die Nuance verloren. W. Küchler hat in seinem Titel (›Die Verzückten‹) wenigstens den religiösen Aspekt eingefangen. Rimbaud selbst nennt sich im zweiten *Voyant-Brief* vom 15. 5. 1871 auch ›effaré‹ in einem Zusammenhang, in dem er weniger ›verstört‹ als indigniert und aggressiv wirkt: »moi pauvre effaré qui, depuis sept mois, n'ai pas tenu un seul rond de bronze! –«.
- 28 Zu den vermuteten Quellen vgl. A. Adam, Hrsg., A. Rimbaud, *Oeuvres complètes*, S. 869.
- 29 A. de Musset verwendet in seinem von Rimbaud so gehaßten *Rolla* ein ähnliches Verfahren. Auch dort behauptet Rolla von seinem letzten Opfer immer, es schlafe.
- 30 Im Gegensatz zu ›vallée‹ hat ›val‹ die Konnotation ›eng‹, ›dunkel‹; vgl. H. Bénac, *Dictionnaire des synonymes*, Paris 1956.
- 31 *Leconte de Lisle*, *Le Sacre de Paris* (Januar 1871) aus: *Poèmes tragiques*.
- 32 Th. de Banville, *Un prussien mort* aus: *Idylles prussiennes* (erschienen Paris 1871).
- 33 Vgl. *La colère d'un Franc-Tireur* (1870) des Parnasse-Mitglieds C. Mendès; ein schwer Verwundeter schleppt sich wieder an die Front, um nicht beim Sieg zu fehlen:

S'il faut saigner là-bas sous quelque obus prussien,  
 Tant mieux! un nouveau mal guérira de l'ancien,  
 (Vous nommerez cela de l'homoeopathie),  
 Et, si l'on meurt, je veux être de la partie . . .  
 [...]

– Ah! major, coupe, taille, ampute, sois brutal,  
 Mais sois prompt! le canon résonne! et la Victoire –  
 [...]

- 34 Vgl. *Leconte de Lisle Le Soir d'une bataille* in: *Poèmes barbares*. Die Gedichte von *Leconte de Lisle* und *Mendès* hat Rimbaud erst im April 1871, bei seinem Aufenthalt in Paris kennengelernt (vgl. den Brief an P. *Demeny* vom 17. 4. 1871), also einige Monate nach der Abfassung des *Dormeur du val*. Sie wurden aus Gründen des Kontrastes gewählt, nicht um einen ›Einfluß‹ zu belegen.
- 35 Vgl. P. *Bénichou*, *Le temps des prophètes. Doctrines de l'âge romantique*, Paris 1977, S. 330ff.
- 36 Ch. *Baudelaire*, *Oeuvres complètes*. hrsg. von Y. G. *Le Dantec* / Ch. *Pichois*, Paris 1961, S. 1557.
- 37 P.-J. *Proudhon*, *Système des Contradictions Economiques ou Philosophie de la Misère*, hrsg. von R. *Picard*, 2 Bde, Paris 1923 (*Oeuvres complètes* de P.-J. *Proudhon*. Nouv. Ed.); hier Bd. 1, S. 383–384.

### Anmerkungen zu 3.2. *Die Voyant-Briefe*

- 1 Die Briefe sind in fast allen Ausgaben Rimbaudscher Werke abgedruckt. Über die Informationen der schon genannten kritischen Ausgaben von A. *Adam* und S. *Bernard* hinaus geht eine kritische Einzelausgabe der *Voyant-Briefe* mit sorgfältigem Kommentar von G. *Schaeffer*: A. Rimbaud, *Lettres du voyant* (13 et 15 mai 1871) éditées et commentées par G. S. – *La Voyance avant Rimbaud* par Marc *Eigeldinger*, Genève / Paris 1975 (TLF 217).
- 2 Vgl. die Zitate bei G. *Schaeffer*, ebd. S. 145: »Cette lettre, écrite en lettres de feu, ne souffre pas de commentaires ni de glose.« (H. *Matarasso*); »1871. – Mai: lettre qu'on dit ›du voyant‹ et qui répète bon nombre de lieux communs romantiques.« (*Etiemble*)
- 3 In den Kommentaren der beiden Ausgaben von A. *Adam* und S. *Bernard* sucht man vergebens nach einer Deutung bzw. auch nur einer Erwähnung der Gedichte im Sinnzusammenhang der Briefe; ebensowenig würdigt sie H. *Friedrich* in seinem Abschnitt über die *Voyant-Briefe* (Die Struktur der modernen Lyrik, S. 61–64) eines Wortes. Dem leisten allerdings unverständlicherweise alle mir bekannten Ausgaben – bis auf diejenige G. *Schaeffers*, vgl. Anm. 1 – dadurch Vorschub, daß sie die Gedichte nicht an ihrem Platz in den Briefen belassen, sondern nur die Überschrift und eventuell noch die erste Zeile abdrucken und im übrigen auf den Abdruck in der Abteilung »Poésies« verweisen.
- 4 E. *Starkie*, *Das trunkene Schiff*, S. 172: »sie erfüllen noch nicht die in der Theorie des Voyant aufgestellten Bedingungen«; Ch. *Chadwick*, *Etudes sur Rimbaud*, Paris 1960, S. 44–45: »[...] ›Chant de guerre parisien‹ et ›Mes petites amoureuses: où il nous paraît manifeste que les phrases sont débitées pêle-mêle sans aucun souci d'un développement logique [...] il nous paraît évident que Rimbaud s'amuse« [und wenn auch!]; oder auch G. *Schaeffer*, Hrsg., A. Rimbaud, *Lettres du voyant*, S. 150: »Certes, en marge des trois textes, la même expression autocritique [?] ›Quelles rimes! O! quelles rimes!‹ nous empêche dans une certaine mesure de voir dans ces poèmes l'équivalent d'une illustration qui correspondrait à l'exposé.«
- 5 Eine umfassende Übersicht über ›La Voyance avant Rimbaud‹ mit einer ausgewogenen Bewertung von Rimbauds Eigenständigkeit bei M. *Eigeldinger*, in: G. *Schaeffer*, Hrsg., A. Rimbaud, *Lettres du voyant*, S. 9–110.
- 6 So bei H. *Friedrich* (Die Struktur der modernen Lyrik, S. 61): »1871 schrieb Rimbaud zwei Briefe, in denen er das Programm künftigen Dichtens entwarf. Das Programm deckt sich mit der zweiten [dunklen, esoterischen] Phase seines eigenen Dichtens.«
- 7 Solche Geistesverwirrung unter dem Einfluß der Kommune suggeriert G. *Izambard* bei der ersten Veröffentlichung und Kommentierung des Briefes (Arthur Rimbaud

- pendant la Commune. Une lettre inédite de lui. Le voyant. In: La Revue européenne, oct. 1928, S. 985–1015, hier S. 987; dem Artikel voran steht ein Faksimile des Briefes, ebda. S. I–IV).
- 8 Alle Zitate aus den Briefen und den dazugehörigen Gedichten in der dem Originalmanuskript nachgebildeten Zeilenzählung und der Orthographie der Ausgabe von G. Schaeffer, s. Anm. 1.
  - 9 In: P. Berrichon, Trois lettres inédites de Rimbaud, in: La Nouvelle Revue Française, oct. 1912, S. 568–569. Zur Veröffentlichung des ersten Briefes vom 13. Mai 1871 vgl. Anm. 7.
  - 10 G. Schaeffer, Hrsg., A. Rimbaud, Lettres du voyant, S. 121f. ist von der sonst allgemein akzeptierten Deutung von »filles« = »fillettes« = »une demi-bouteille de vin« nicht überzeugt. Er zieht der Beinahe-Tautologie »Bier-Wein« die Kombination »Wein (Bier) und Weib« vor.
  - 11 H. Marcuse, Konterrevolution und Revolte, Frankfurt 1973 (es 591), S. 113.
  - 12 Aus einem Brief V. Hugos vom 3. Mai 1872 stammt der Satz: »Les écrivains sont les travailleurs du progrès. Loin de les entraver, ont doit les aider.« Im Gegensatz zu »ouvrier«, das eher den Lohnarbeiter bezeichnet, ist der Begriff »travailleur« als Opposition zu »capitaliste« auf manuelle und geistige Arbeit anzuwenden und daher der geeignete Terminus für die Verbrüderung von Intelligenz und Arbeit. (Littré, 1958, definiert: »Les travailleurs de la pensée, se dit, dans les discussions socialistes, de ceux qui travaillent, mais non de leurs mains.«) Vgl. auch J. Michelet, A. M. Edgar Quinet, in: J. M., Le Peuple, S. 58: »Car, moi aussi, mon ami, j'ai travaillé de mes mains. Le vrai nom de l'homme moderne, celui de *travailleur*, je le mérite en plus d'un sens.« Vgl. bes. J. Dubois, Le vocabulaire politique et social en France de 1869 à 1872, Thèse Paris 1962, S. 37ff.
  - 13 Im *Bateau ivre* ist die Verweigerung einer im bürgerlichen Sinne nützlichen Arbeit geradezu die Voraussetzung für die spezielle Arbeit als »sehender« Dichter. Nach der Niederlage der Kommune bestätigt Rimbaud seinen »Solidaritäts-Streik« in *Qu'est-ce pour nous, mon coeur* . . . , V. 16: »Jamais nous ne travaillerons, ô flots de feu!« In dieser Verweigerung gegenüber der bestehenden Gesellschaft ist sich Rimbaud mit vielen Künstlerzeitgenossen, unter anderem mit Mallarmé einig: »L'attitude du poète dans une époque comme celle-ci, où il est en grève devant la société, est de mettre de côté tous les moyens viciés qui peuvent s'offrir à lui.« (St. Mallarmé, Oeuvres complètes, S. 869f.) Doch fehlt bei Mallarmé die ausdrückliche und fortschrittsgläubige Anerkennung des gesellschaftlichen Auftrags.
  - 14 Vgl. dazu P. Bénichou, Le sacre de l'écrivain, 1750–1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne, Paris 1973; und ders., Le temps des prophètes. Doctrines de l'âge romantique, Paris 1977.
  - 15 Vgl. zu dieser Formulierung D. Laverdant, De la mission de l'art et du rôle des artistes, in: La Phalange 1, 1845, S. 253 bis 272; hier S. 254: »L'art, l'expression de la société, exprime, dans son essor le plus élevé, les tendances sociales les plus avancées; il est précurseur et révélateur.«  
Vgl. auch die *Parabole de Saint-Simon* (1810), zitiert nach G.-M. Bravo, Les socialistes avant Marx, 3 Bde, Paris 1970, Bd. I, S. 91: »Comme ces hommes [die fünfzig ersten Naturwissenschaftler, Künstler, Techniker und Unternehmer] sont les Français les plus producteurs, ceux qui donnent les produits les plus importants, ceux qui dirigent les travaux les plus utiles à la nation, et qui la rendent productive dans les sciences, les beaux-arts et dans les arts et métiers, ils sont réellement la fleur de la société française; ils sont de tous les Français les plus utiles à leur pays, ceux qui lui procurent le plus de gloire, qui hâtent le plus sa civilisation et sa prospérité: [. . .]«. Ch. Fourier, Le nouveau monde industriel et sociétaire (1829), zitiert nach G.-M. Bravo, ebd., Bd. 1, S. 113: »Du reste, la civilisation occupe en échelle du mouvement un rôle important, car c'est elle qui crée la grande industrie, les hautes sciences et les beaux-arts. On devrait faire usage de ces moyens pour s'élever plus haut en échelle sociale, ne pas croupir à

- perpétuité dans cet abîme de misères et de ridicules, nommé civilisations [...]». Zur Vulgarisierung dieser Ideen in den Zeitschriften der Frühsozialisten und ihrer Schüler vgl. G. Bays, *The Orphic Vision. Seer Poets from Novalis to Rimbaud*, Lincoln 1964, S. 81 ff.; H. J. Hunt, *Le Socialisme et le romantisme en France. Etude de la presse socialiste de 1830–1848*, Oxford 1935; D. O. Evans, *Le socialisme romantique*, Paris 1948.
- 16 M. *Quaghebeur* (L'oeuvre nommée A. Rimbaud, S. 149 ff.) weist darauf hin, daß die beiden Elternteile durch ihren sozialen Status zwei der wichtigsten Stützen des Second Empire repräsentieren. Der Vater das Militär und die Mutter die Landparzellen besitzenden Bauern auf der Schwelle zum Bürgertum.
  - 17 Vgl. A. Dupuy, 1870–1871. La Guerre, la Commune et la presse, Paris 1959; Cl. Bellanger, Hg., *Histoire générale de la Presse française*, Bd. II: De 1815–1871, Paris 1969, S. 369–378.
  - 18 Vgl. A. Arnould, *Histoire populaire et parlementaire de la Commune de Paris*, 3 Bde, Brüssel 1878 (Repr. 1981), (zitiert nach D. M. Schneider, Hrsg., *Pariser Kommune 1871*, Reinbek 1971, Bd. I, S. 73): »Paris hat keine Regierung mehr. Die Männer aus dem Rathaus waren nach Bordeaux gegangen. Die Truppen floßten nur wenig Achtung ein und waren entwaffnet; die Generäle waren allgemein verachtet. Auf den Straßen gab es keine Polizei! [...] rief man Zeitungen und Broschüren aus; an allen Mauern hingen sensationelle Wandzeitungen und aktuelle Karikaturen [...] Im Lauf einiger Wochen genoß Paris eine volle und unbeschränkte Unabhängigkeit, die es niemals gekannt hatte.«  
*Rimbauts* Verhältnis zur Kommune von Paris war schon immer bevorzugtes Tummelfeld von Autoren, die sich für *Rimbauts* politisches Engagement interessierten. Leider geschah dies meist auf einer biographischen oder platt referentiellen Ebene (War er zur fraglichen Zeit in Paris oder nicht? Mit welchen Textstellen läßt sich das »beweisen«? etc.), so daß die Erforschung des im weiteren Sinne politischen Gehalts seiner Dichtung eher behindert als gefördert wurde. Nachdem R. *Etiemble* (*Le Mythe de Rimbaud*, Bd. II, Paris 1961, S. 182–189) in seiner gewohnten Art tabula rasa gemacht hatte, bot der Jahrestag der Kommune 1971 wieder reichlich Gelegenheit zur Neuaufnahme dieses Themas. Vgl. hierzu: M. Choury, *Rimbaud le communard illuminé*, in: M. Ch., *Les Poètes de la Commune*, Paris 1970, S. 35–73; P. Gascar, *Rimbaud et la Commune*, Paris 1971 (Coll. Idées); M. Decaudin, *Rimbaud et la Commune. Essai de mise au point*, in: *Travaux de Linguistique et de Littérature* 9, 1971, S. 135–138; J.-P. Chambon, *Rimbaud versaillais? (ou l'art de changer son fusil d'épaule.)* in: *La Nouvelle Revue des Deux Mondes* 6, 1971, S. 554–560; W. Fowlie, *Rimbaud and the Commune*, in: *The Mass. Review* 12, 1971, S. 517–520; R. Chambers, *L'inspiration communarde de Rimbaud*, in: *Rev. des Lettres Modernes*, Série A, Rimbaud, Heft 2. 1973, S. 63–80.
  - 19 Zum historischen Kontext und zur Geschichte der Kommune vgl. A. Plessis, *De la fête impériale au mur des fédérés. 1852 à 1871*, Paris 1973; wegen der Unmittelbarkeit des Zeugnisses auch K. Marx, *Der Bürgerkrieg in Frankreich*, in: D. M. Schneider, Hrsg., *Pariser Kommune 1871*, Bd. II, S. 7–45 und die anderen dort abgedruckten meist zeitgenössischen Beiträge; zur Rolle der kleinbürgerlichen Intellektuellen vgl. H.-G. Haupt, *Die »schwankende Klasse«*. Zur Bedeutung des Kleinbürgertums für die Arbeiterbewegung am Beispiel der Pariser Kommune, in: *Kursbuch* 45, 1976, S. 171–188.
  - 20 Vgl. Anm. 5.
  - 21 J. Decottignies, *Prélude à Maldoror*, passim, bes. S. 48 ff.
  - 22 Ch. Baudelaire, *Oeuvres complètes*, éd. établie et annotée par Y. G. LeDantec, révisée, complétée et présentée par Cl. Pichois, Paris 1961 (Bibl. de la Pléiade), S. 482.
  - 23 Vgl. S. Bernard (*Rimbaud, Oeuvres*, S. XXXIV): »Depuis qu'il est revenu de Paris (où il a séjourné du 23 février au 10 mars), le jeune Ardennais affecte l'allure la plus

- débraillée, pipe au bec, cheveux dans le cou, gouaillieur, insolent, défiant règles et conventions.«
- 24 H. *Friedrich*, Die Struktur der modernen Lyrik, S. 62–63.
- 25 Trotzdem behauptet E. *Starkie* (Das trunkene Schiff, S. 167): »Alles ist gut, was die Herrschaft der Vernunft zerstört.«
- 26 J. P. *Richard*, Rimbaud où la poésie du devenir, in: J. P. R., Poésie et profondeur, Paris 1955, S. 187–250; hier S. 190: »Si spectaculaire qu'il apparaisse, ne nous laissons pas trop aveugler par ce trop fameux désordre: il ne constitue pas l'essentiel de l'aventure rimbaldienne. S'il vise à fausser la sensation, à détraquer l'habitude, à bafouer raison et beauté, s'il prétend faire sortir le moi de son assiette et les choses de leurs casiers trop bien étiquetés, c'est à la seule fin de secouer l'être, et de lui donner l'occasion de se dégager, donc de s'appréhender lui-même. Dérégulé, le monde devient mouvant et libre. Mais comprenons que le dérèglement constitue un exercice préalable en vue d'une fin bien plus haute: et cette fin le dépasse et le nie, puisqu'il s'agit au fond pour Rimbaud de découvrir, dans et par le désordre, une sorte de règle nouvelle.«
- 27 Zur Entstellung und Verhäßlichung als Problem der gesamten poetischen Generation in der Mitte des 19. Jh. vgl. A. *Daubray*, Fantaisie sur l'art, in: Le Papillon I, 1861, S. 567: »Que l'on blâme cette littérature si l'on veut! – la tentative est sublime, c'est la recherche du beau, de l'idéal, à l'aide de toutes les ressources, dans tous les recoins et dans tous les abîmes; et par cela seul le but est respectable, et le moyen doit l'être! – L'auteur a droit aux égards toujours, quelquefois même à l'admiration! – Paroxysme! littérature de décadence! anormale! cadavéreuse! tant que vous voudrez; mais la trivialité devient grande, la hideur belle; on défigure, mais on transfigure!«; zu *Baudelaire*, der hierin wohl als das große Vorbild Rimbauds angesehen werden muß, vgl. H. *Stenzel*, Der historische Ort Baudelaires, München 1980, S. 68ff. u. ö.
- 28 So A. *Rolland de Renévill*, Rimbaud le Voyant, Paris 1929; G. *Bays*, The Orphic Vision, Lincoln 1964; u. a.
- 29 M. *Eigeldinger*, La Voyance avant Rimbaud, S. 87: »les études consacrées aux sources occultes de son système et de son oeuvre reposent sur des hypothèses fragiles, gratuites ou tout au moins indémonstrables.«
- 30 Ch. *Fourier*, Théorie des Quatre Mouvements [...] publ. [...] par Mme S. *Debout*, Paris 1967, S. 147: »les progrès sociaux et changements de période s'opèrent en raison du progrès des femmes vers la liberté.« Man vgl. außerdem die Erziehungsziele in den »petites bandes« (in: Ch. F., Théorie de l'unité universelle, Paris 1971 (Oeuvres complètes, V), S. 178.
- 31 J. *Decottignies* (Prélude, S. 142) zitiert mit dieser Auffassung *Novalis* und *Ballanche*.
- 32 Der Artikel wurde von *Baudelaire* für *Le Poème du Haschisch* (1857) bearbeitet und erschien dann in den *Paradis artificiels* 1860 (u. ö.) Die unten zitierte Stelle (éd. Y. G. *Le Dantec* / Cl. *Pichois*, S. 339) findet sich in den späteren Texten in fast identischen Worten wieder.
- 33 A. *Breton*, Manifestes du surréalisme, Paris 1970 (Coll. Idées), S. 40.
- 34 Vgl. dazu H. *Friedrichs* (Die Struktur der modernen Lyrik, S. 62) Deutung: »Das Ziel des Dichtens heißt: »ankommen im Unbekannten«, oder auch so formuliert: »das Unsichtbare besichtigen, das Ungehörte hören.« Wir kennen diese Begriffe. Sie stammen aus Baudelaire und sind, dort wie hier, Stichworte der leeren Transzendenz. Auch Rimbaud gibt ihnen keine nähere Bestimmung bei. Er bleibt bei der negativen Kennzeichnung des zu erschauenden Ziels stehen. Es wird unterschieden als das Nicht-Geläufige und Nicht-Wirkliche, als das schlechthin Andere, aber es wird nicht gefüllt.«
- 35 In seinem Brief an P. *Demeny* vom 17. 4. 71 aus Charleville über seine Lektüren während des vorangehenden Parisaufenthalts (ca. 25. Febr. bis 10. März) äußert sich *Rimbaud* begeistert über *Vermersch's* Zeitung *Le Père Duchêne*. In der Nummer vom 26 germinal de l'an 79 (d. i. 16. 4. 71), also zu einem Zeitpunkt, zu dem *Rimbaud*

vermutlich in Charleville war, stehen anlässlich der Ernennung *Courbets* zum Inspecteur des Musées et Organisateur des Beaux-Arts einige Zeilen über die Kunst, die *Rimbaud* bei der Abfassung seiner Briefstelle im Ohr gehabt zu haben scheint:

»Tout est là:

Pas de liberté, pas d'art!

L'art c'est l'expression de l'humanité par la personne,

C'est, comme l'a dit ce bon bougre Bacon, qui est un rude ami du Père Duchêne,  
»l'homme ajouté à la nature«.

[...]

*Que les artistes donnent la formule de leur pensée, la notation de leurs aspirations vers le progrès!* [Hervorhebungen vom Verf. H. H. W.]

Toute oeuvre d'art, par cela même qu'elle est une oeuvre d'art, est morale, et le bon bougre Proudhon s'est absolument foutu dedans quand il a dit: que l'art devait avoir pour but de moraliser les patriotes!

Ce n'est pas vrai!

Si vous voulez faire un traité de morale, ne faites pas un tableau, mais une déclaration des droits de l'homme.

Une oeuvre d'art est morale quand elle est bien faite;

Car si elle est bien faite, elle sert la morale, soit par l'horreur, soit par la sympathie qu'elle excite,

Et il n'y a pas autre chose à faire.

[...]

La vie pour tout le monde!

Pour les bons bougres d'artistes comme pour les autres producteurs!

Et la liberté, foutez!»

- 36 Ch. *Fourier*, *Théorie de l'Unité Universelle*, Paris 1841–1843 (*Oeuvres complètes* II–V) repr. 1971. Schon 1822 unter dem Titel *Traité de l'association domestique agricole* erschienen. Man denke auch an die Rolle der Zahl in *Fouriers* *Nouveau monde amoureux* (Paris 1979). Vergleiche zum Folgenden P. *Bénichou*, *Le temps des prophètes*, bes. S. 361 ff.

- 37 Nach A. *Rolland de Renéville* / J. *Mouquet* (A. *Rimbaud*, *Oeuvres complètes*, S. XXII–XXIII), die sich auf das Zeugnis E. *Delahayes* stützen, soll Rimbaud ein *Projet d'une constitution communiste* verfaßt haben. Das ist durchaus möglich; jedoch sah er seine Aufgabe als Dichter, nach allem was er in den *Voyant-Briefen* schreibt, sicher nicht im Verfassen von Parteiprogrammen.

- 38 Vgl. H.-G. *Haupt*, Die »schwankende Klasse«.

- 39 Die wichtigsten Einzelmaßnahmen waren: die Trennung von Kirche und Staat, Erlaß der Mietzinsen, unentgeltliche Auslösung von verpfändeten Gegenständen, Nachtarbeitsverbot für Bäckergehilfen, Sozialisierung von Betrieben, deren Besitzer geflohen waren; vgl. H. *Koechlin*, *Die Pariser Kommune im Bewußtsein ihrer Anhänger*, Diss. Basel 1950; Ch. *Rihs*, *La Commune de Paris, sa structure et ses doctrines*, Paris 1973.

- 40 S. o. S. 23.

- 41 Rimbaud springt nicht gerade zartfühlend mit den Berühmtheiten der Lyrik um. Sein Selbstbewußtsein ist erstaunlich und gründet sich auf den Anspruch, das Wesen der modernen Poesie als welterkennende und dadurch weltverändernde Praxis, wenn nicht entdeckt, so doch als einer der ersten erkannt zu haben. Sein Ton erinnert an die Emphase frühsozialistischer Theoretiker, die ebenfalls für sich in Anspruch nahmen, durch ihre Forschungen und ihre Theorien zur entscheidenden Wende für die Zukunft des Menschengeschlechts beigetragen zu haben; vgl. z.B. Ch. *Fourier*, *La Théorie des Quatre Mouvements*, a.a.O., S. 180: »Moi seul j'aurai confondu vingt siècles d'imbecillité politique; et c'est à moi seul que les générations présentes et futures devront l'initiative de leur immense bonheur. Avant moi l'humanité a perdu plusieurs mille ans à lutter follement contre la nature; [...] Possesseur du livre des

- destins, je viens dissiper les ténèbres politiques et morales, et sur les ruines des sciences incertaines j'élève la théorie de l'Harmonie universelle.»
- 42 Vgl. Ch. *Fourier*, *Le nouveau monde industriel et sociétaire*, a.a.O., Bd. I, S. 122: »En effet: dès le début de l'état sociétaire, on adoptera un langage unitaire provisoire [...] cette langue générale; dès lors chacun, sans étude des langues, pourra communiquer avec tout le genre humain [...]«.
- 43 P.-J. *Proudhon*, *Système des Contradictions Economiques ou Philosophie de la Misère*, Introd. et notes de R. *Picard*, 2 Bde, Paris 1923, Bd. 2, S. 388 f.
- 44 Zu synästhetischen Metaphern vergleiche M. *LeGuern* (Sémantique de la métaphore, S. 50–51): »ce sont celles qui introduisent une image associée relevant d'un sens autre que celui qui permet de percevoir le dénoté. Il y a métaphore pourvu que la description sémantique puisse y distinguer un dénoté correspondant à l'image associée et qu'il existe des sèmes communs au lexème utilisé et à celui dont il est le substitut. [Zur Substitutionstheorie vgl. oben S. 22] Il semble préférable, dans une étude des images, de réserver le terme de *synesthésie* aux cas où l'impossibilité de retrouver un processus métaphorique montre que la substitution s'est opérée à un niveau plus profond que l'activité proprement linguistique. [...] Alors que [...] le processus métaphorique fait intervenir la fonction métalinguistique, c'est uniquement la fonction émotive que met en jeu l'expression d'une pure *synesthésie*.«
- 45 Daß die Synästhesien der *Voyelles* ihr Ziel, das Denken »an den Haken zu nehmen« und »nachzuziehen«, erreicht haben, beweisen die unzähligen Kommentare (vgl. R. *Etiemble*, *Le Sonnet des 'Voyelles'*, Paris 1968); – wenn auch meist auf einem etwas verschlungenen Pfad: statt bereitwillig auf den schon von Baudelaire propagierten synästhetischen und metaphorischen Prozeß einzugehen und die Vielfältigkeit individueller Rezeptionsmöglichkeiten ohne schlechtes Gewissen zu akzeptieren, suchen die Kommentatoren als Beweis für die Richtigkeit ausgerechnet ihrer Assoziationen, möglichst eine einzige, bestimmte Quelle ausfindig zu machen. Das gelingt mehr oder eher minder überzeugend; so beschreiben die *Voyelles* einmal ein illustriertes ABC (Gaubert) oder geben ganz bestimmte, festgelegte Synästhesien wieder, wie sie in okkultistischen Werken (Gengoux, de Graaf u. a.) und Korrespondenzenlehren (Noulet) niedergelegt sind. Die meiste Phantasie, wenn auch eine etwas einseitige, hat seither M. Faurisson in seine Interpretation investiert, indem er aus der (nach Bedarf zurechtgerückten) Form der Buchstaben die Beschreibung einer Frau beim Koitus abliest: »accrochant la pensée et tirant«! Das zwanghafte Bedürfnis nach einer systematischen, einsträngigen Interpretation macht Rimbauds Befreiung der Einbildungskraft wieder zunichte. Zur Berechtigung und Problematik solcher Textinterpretationen vgl. O. *Mannoni*, *Le besoin d'interpréter*, in: O. M., *Clefs pour l'Imaginaire*, Paris 1969, S. 202–217. Zu den *Voyelles* als »exercice de style«, der durch Sinnverweigerung und Außerkräftsetzen der »intelligibilité codée« zu einer »geistigen Revolution« beiträgt, vgl. E. *Esaer*, *Langage de l'Art. Réflexions sur un prétexte rimbaldien*, in: *Revue de l'Inst. de Sociologie* 1979, S. 299–349. Vgl. auch unten S. 133 f.

### Anmerkungen zu 3.3. Die Parodien

- 1 *Le coeur supplicié* war unter dem Titel *Le coeur volé* bereits seit 1886 bekannt. Alle vier Gedichte aus den *Voyant-Briefen* wurden vollständig erst in A. *Rimbaud*, *Le Reliquaire. Poésies*. Préf. de R. *Drazens*, Paris 1891 veröffentlicht.
- 2 Die ersten an ihn gerichteten Rimbaudbriefe veröffentlichte er 1911/12, einen weiteren 1920; denjenigen vom 13. Mai 1871 allerdings erst 1928 in der *Revue européenne*; vgl. S. 217, Anm. 7.
- 3 Auf sein Antwort-Triolet (zit. nach: G. *Izambard*, A. Rimbaud pendant la Commune, S. 1007)

## La Muse des Méphitiques

Viens sur mon coeur, Muse des Méphitiques,  
 Et roucoulons comme deux amoureux.  
 Pour bafouer toutes les esthétiques,  
 Viens dans mes bras, Muse des Méphitiques;  
 Je te ferai des petits rachitiques,  
 Froids au toucher, verdâtres et goitreux.  
 Viens dans mes bras, Muse des Méphitiques  
 Et folâtrons comme deux amoureux.

Viens! . . . Tu verras le Bourgeois qui s'offusque  
 Se cramponner d'horreur à son comptoir,  
 Comme à son roc s'agglutine un mollusque.  
 Viens, tu verras le Bourgeois qui s'offusque,  
 Et son oeil torve, au fond d'un vase étrusque,  
 Sa main crispée agrippant l'éteignoir.  
 Et tu verras le Bourgeois qui s'offusque  
 Se cramponner d'horreur à son comptoir.

Voici venir l'ère des pourritures,  
 Où les lépreux sortent des lazarets.  
 O fleurs du Laid, rutilantes ordures,  
 Voici venir l'Ère des pourritures.  
 Nous, fourrageant dans les monts d'épluchures,  
 Psalmodions l'hosannah des gorets!  
 Voici venir l'Ère des pourritures  
 Où les lépreux sortent des lazarets.

läßt *Izambard* den Satz folgen: »Vous voyez que, d'être absurde, c'est à la portée de tout le monde. C'est affaire à nous de nous distinguer en l'étant plus que tous les autres ensemble.«

- 4 Zu »fantaisie« vgl. die Bezeichnung »fantaisistes« für diejenigen Schriftsteller, die im Gegensatz zu den »progressistes« gesehen werden: »On peut donc conclure que le courant fantaisiste, quel que soit son contenu que l'on rattache à ce mot: mystique de la poésie, érotisme transcendant, culte de la beauté apprivoisé etc., trouvera son point culminant – et par là-même son épuisement – chez les trois grandes personnalités poétiques qui se forment et s'affirment dans la seconde moitié de ce siècle: Verlaine, Mallarmé et Rimbaud.« (L. *Badesco*, *La génération poétique*, S. 1306.)
- 5 Z. B. P. *Berrichon*, E. *Starkie*, H. *Matarasso* und P. *Petitfils*; M.-A. *Ruff* (Rimbaud, S. 61–65) drückt sich allerdings schon wesentlich vorsichtiger aus.
- 6 Vgl. dazu die in den Kommentaren der Ausgaben von A. *Rolland de Renévill* ! J. *Mouquet* (S. 709–712), A. *Adam* (S. 889–890) und S. *Bernard* (S. 398) angeführten Deutungen sowie das Kapitel »Rimbaud? Un communal!« in: R. *Etiemble*, *Le Mythe de Rimbaud*, Bd. II, Paris <sup>2</sup>1961, S. 182–189.
- 7 P. *Berrichon* spricht in diesem Zusammenhang (zit. nach der Ausgabe von A. *Rolland de Renévill* ! J. *Mouquet*, S. 710) von *Rimbauds* »délicatesse sensorielle et cordiale«. E. *Starkie* (Rimbaud, S. 100) geht keusch über die früheren Gedichte hinweg und behauptet: »Bis jetzt [bis zur Erfahrung, die sich in »Le coeur supplicié« niederschlug] war Rimbaud trotz seiner geistigen Reife ein unerfahrenes Kind gewesen, dem die häßliche [!] Seite des Lebens ängstlich verborgen worden war. Aus den vor April 1871 verfaßten Gedichten geht deutlich hervor [!], daß er bis dahin noch keinerlei sexuelle Erfahrung und eigenartig wenig sexuelle Neugier [!] besaß. Selbst seine Phantasie war unschuldig und kindlich geblieben.« »Diese Erfahrung war vielleicht [!] das bedeutendste Ereignis in *Rimbauds* Leben.« Zur Perspektive der Gegenseite vgl. *Trotzki* (in: *Pariser Kommune 1871*, hg. von D. M. *Schneider*, Reinbek 1971, Bd. II, S. 125):



- »Gegen die internationale Hetze, die die Kommunarden als Zuhälter und die Frauen der Kommune als Prostituierte hinstellte, gegen die niedrige Verleumdung, die den besiegten Kämpfern bestialische Eigenschaften andichtete, welche nur der lasterhaften Einbildungskraft der siegreichen Bourgeoisie entsprangen – dagegen hatte Marx allerdings die Charakterzüge der Milde und des Edelmutts betont, die nicht selten nur die Kehrseite der Unentschlossenheit waren.«
- Vgl. auch P. *Lidsky*, *Les écrivains contre la Commune*, Paris 1970, S. 64 ff., 103 ff.
- 8 Vgl. dazu S. 85 ff. die Interpretation des *Chant de guerre parisien*.
- 9 Das Gedicht ist unter drei verschiedenen Titeln überliefert: *Le coeur supplicié* im Brief an G. *Izambard* vom 13. Mai 1871; *Le coeur du pitre* im Brief, den *Rimbaud* am 10. Juni 1871 an P. *Demeny* schickte, und *Le coeur volé* in einer Kopie *Verlaines*. Die ersten beiden Texte stimmen bis auf die Überschrift und eine unbedeutende Variante in Vers 6 (*Izambard*: »lance«; *Demeny*: »pousse«) überein, während die Kopie *Verlaines* außer der Überschrift (die ja in dieser Form nur das Gedicht selbst zitiert) sechs Abweichungen aufweist. Die umfangreichste Änderung in Vers 11 (»Au gouvernail on voit des fresques«) scheint von der Schiffsassoziation der ersten Zeile inspiriert.
- 10 *Izambard*, A. *Rimbaud pendant la Commune*, S. 1013; die Herausgeber *Rolland de Renéville* und *Mouquet* (A. *Rimbaud*, *Oeuvres complètes*, S. 711) haben für seine Deutung nur Verachtung übrig (»Le commentaire d'Izambard tient, il faut l'avouer, du délire d'interprétation«), während A. *Adam* (A. *Rimbaud*, *Oeuvres complètes*, S. 918) anlässlich der Kommentierung des *Bateau ivre* bemerkt: »Lex deux poèmes, si différents dans l'expression, ont à l'origine un même sentiment de dégoût, un même besoin de purification.«
- 11 Anstatt »vor dem Wind zu segeln« (»avoir le vent en poupe«), leidet das Herz (en baver = souffrir, être soumis à un travail très dur); das Syntagma »bave à la poupe« verbindet gescheiterte Hoffnung und Mißerfolg auf eindringliche Weise.
- 12 Mit dem »pitre« als Metapher für den Dichter übernimmt *Rimbaud* ein schon geläufiges dichterisches Bild. Man denke nur an *Baudelaires* »saltimbanque« in *La muse vénale* (1857) und das Prosagedicht *Le vieux saltimbanque* (1861) sowie an *Mallarmés* *Le pitre châtié* (1864, publ. 1867). Vgl. zum Verhältnis von Arbeit und Prostitution: H. *Marcuse*, Über den affirmativen Charakter der Kultur, S. 84 ff.
- 13 Diese Haltung ist ein Erbe der Romantik; vgl. P. *Bénichou*, *Le sacre de l'écrivain*, S. 331: »le ministre de l'humanité, philosophe ou poète, tel un christ laïque, établit ses titres par ses tribulations. [...] La haine du vulgaire s'acharne contre l'élus, contre le révélateur de vérités trop hautes pour être comprises de la foule.«
- 14 Th. de *Banville*, *Oeuvres*: Odes funambulesques, Paris o. J., S. 364: »C'est moi qui ai ressuscité le vieux Triolet.«
- 15 Ebd.
- 16 Th. de *Banville*, *Oeuvres* III: Les Occidentales (1855–1874), S. 108.
- 17 Th. de *Banville*, *Oeuvres* V: Les Cariatides, S. 285.
- 18 Der folgende Abschnitt ist bereits in leicht veränderter Form in GRM 27, 1977, S. 426–442 erschienen.
- 19 *Rimbaud* behält aus diesem Gedicht nicht nur die Überschrift fast wortgleich bei, sondern auch die metrische Form: 8 Strophen, bestehend aus je vier Achtsilblern mit reichen, zum Teil homonymen Reimen.
- 20 Der sarkastische Ton, den *Rimbaud* gegenüber den Versaillais und ihren Bombardements anschlägt, erinnert sehr an J. *Vallès'* Zeitung *Le Mot d'ordre* während der Kommune und deren Rubrik »La bataille d'hier«; so liest man dort zum Beispiel am 21 germinal, an79 (d. i. 11. 4. 71) über Scharmützel und Bombardements bei Neuilly und im Bois de Boulogne: »Les escarpes ont quelque peu souffert; quant aux embrasures, rien de plus facile à réparer.«
- 21 Die Kommentare zum Gedicht in den gängigen Ausgaben beschränken sich weitgehend auf diesen Aspekt. Die Schilderung der historischen Ereignisse bietet den Kommentatoren Gelegenheit, ihre Beurteilung der Ereignisse zum Ausdruck zu bringen

- (vgl. bes. *Rolland de Renéville / Mouquet*, Hrsg., A. *Rimbaud*, Oeuvres complètes, S. 705f., die die Schuld an den Ereignissen allein der Kommune in die Schuhe schieben).
- 22 Die für alle drei Gedichte des Briefes an P. *Demeny* gleiche Randbemerkung *Rimbauts* (»Quelles rimes! ô! quelles rimes!«) macht seine ironische Distanzierung von dieser Art Reimerei deutlich; als Beispiele sollen hier nur die über einen reichen Reim hinausgehenden Reime aufgeführt werden: pétrole:rôle; accroupissements: froissements; vertes: ouvertes; héliotropes: tropes; Asnières: printanières; bambochons: cabochons; fourmilières: particulières; sowie der lautliche Parallelismus in sont des Eros: font des Corots.
  - 23 Vgl. zur Abwertung des Begriffs »Propriété« als eine Art Schimpfwort für Bourgeoisie und Kapitalismus und zur Identifizierung der »Ruraux« mit dem konservativen Landadel J. *Dubois*, *Le vocabulaire*, S. 49f.
  - 24 »Picard« ließe sich im Zusammenhang der Bürgerkriegszerstörungen auch als Vergröberung von »pic« = pioche lesen; »Thiers« außerdem als Homonym von »tiers« aus der Wortverbindung »tiers état« als Metonymie für »bourgeoisie«.
  - 25 Vgl. »cul-blanc« Strandläufer, »cul-rouge« = »pic-épeiche« (*Picard*!), Buntspecht, »cul-rousset« Grasmückenart; außerdem »cul-doré« = »cul-brun« Seidenspinner (Schmetterling).
  - 26 Falls »jam . . . jam . . .« auf das harmlose Kinderliedchen »Il était un petit navire qui n'avait ja-, ja-, jamais navigué . . .« anspielen sollte, würde der Kontrast zwischen dem ursprünglichen spielerischen Vergnügungscharakter der Boote und ihrer kriegerischen Verwendung unterstrichen.
  - 27 Das »h aspiré« verhindert zwar die Liaison, doch kam es Rimbaud nicht in erster Linie auf hundertprozentige Lautreinheit an, wenn sich dadurch überraschende, sich auf die beiden gegensätzlichen Bereiche beziehende semantische Polyvalenzen ergaben: das beweist der Reim [ero] (statt [eros]): [coro].
  - 28 *Bismarck* erlaubte *Thiers* eine Aufrüstung über die im Waffenstillstandsvertrag vereinbarte Höchstzahl von 40000 Mann hinaus und entließ Truppen vorzeitig aus der Gefangenschaft, so daß *MacMahon* mit einem 130000-Mann-Heer gegen die Kommune anrücken konnte, während die deutschen Truppen zusätzlich noch den Belagerungsring im Norden und Osten von Paris hielten. (Vgl. dazu die Erklärung von A. *Thiers* in: E. *Villetard*, *L'insurrection du 18 mars*, Paris 1872, S. 456–471).
  - 29 Zur Homonymie als kühner Metapher vgl. M. *Foucault*, Raymond Roussel, Paris 1963, S. 22: »L'identité des mots [. . .] est elle-même une expérience à double versant: elle révèle dans le mot le lieu d'une rencontre imprévue entre les figures du monde les plus éloignées (il est la distance abolie, le point de choc des êtres, la différence ramassée sur elle-même en une forme unique, duelle, ambiguë, minotaurine).«
  - 30 Vgl. M. *Riffaterre*, *La métaphore filée*, S. 46ff.
  - 31 A. *Glatigny*, *Les Flèches d'or*, in: A. G., Oeuvres. Poésies complètes: Les Vignes folles. – Les Flèches d'or. – Gilles et Pasquins. Notice par A. *France*, Paris (1879).
  - 32 Vgl. L. *Badesco*, *La génération poétique de 1860*, Paris 1971, Bd. II, S. 860–873. Einer dieser Autoren war E. *Des Essarts* (*Les Elévations*, Paris 1864), ein Freund *Mallarmés*. Was allerdings dieses Werk angeht, entsprach *Mallarmés* Urteil in etwa der Meinung *Rimbauts*, der ihn zu den »imbéciles« (Brief vom 15. 5. 1871, Z. 277–278) rechnete. Den Geschmack des wohlmeinenden Publikums scheint *Des Essarts* aber getroffen zu haben: »le jeune poète chante Dieu, la nature, l'amour, la femme, le devoir et tout ce qui est beau et noble. Il plane au-dessus des misères humaines et il se transforme presque en prophète et en demi-dieu.« (so die Frauenzeitschrift *Gazette rose* vom 1. 6. 1865).
  - 33 Aus dem zweiten Buch der Harmonies poétiques et religieuses (A. de *Lamartine*, Oeuvres poétiques complètes. Texte établi, annoté et présenté par M.-F. *Guyard*, Paris 1963, Bibl. de la Pléiade, S. 357–359).
  - 34 Ebd.:

»Et d'un sein plus léger l'homme aspire la vie,  
 Et l'esprit plus divin se dégage des sens.  
 [...]   
 Celui qui sait d'où vient l'aurore qui se lève  
 Ouvre ses yeux noyés d'allégresse et d'amour,  
 Il reprend son fardeau que la vertu soulève,  
 S'élance, et dit: Marchons à la clarté du jour!«

- 35 Im Kontext des Gedichts wird /pis(ə)/ aus der Folge /akrupis (ə)mā/ zum bedeutungs-  
 tragenden Morphem. Vgl. auch die Verse aus *Oraison du soir*:  
 Doux comme le Seigneur du crêdre et des hysopes,  
 Je pisse vers les cieux bruns, très haut et très loin,  
 Avec l'assentiment des grands héliotropes.
- 36 Vgl. dazu wieder A. de *Lamartine*, *Impressions du matin et du soir*:  
 Mais nous, enfants du jour, qui croyons aux étoiles,  
 Nous qui savons l'écueil sous l'écume caché  
 Aux hasards de ces nuits ne livrons pas nos voiles,  
 Sur le phare immortel veillons l'oeil attaché.
- 37 Es werden mit Vorliebe die im Sinne seitheriger Dichtung unästhetischen Körperteile  
 aus dem subzonalen Bereich genannt: der »Bauch« (viermal) als »Haufen Eingeweide«,  
 »Hüften«, »Schenkel«, »quelque chose comme un oiseau«, »Knie«, »Zehen«;  
 selbst wenn vom »edelsten« Körperteil, dem Kopf, die Rede ist, so mit negativen  
 Vorzeichen: die Nase ist (vermutlich vom Trinken) rot-»gelackt«, der Blick »stumpf«,  
 das »Hirn mit Lumpen vollgestopft«.
- 38 E. *Riedel* (Strukturwandel in der Lyrik Rimbauds, München 1982, Romanica Monacensis  
 19, S. 64 ff.) ist unabhängig zu dem gleichen Ergebnis gekommen. Die seitherige  
 französische Kritik ist sich nicht einig, ob das Gedicht wirklich als Kritik an Banville  
 aufgefaßt werden darf.  
 S. *Bernard* (Hrsg., *Rimbaud*, Oeuvres, S. 414–418) neigt eher zu dieser Meinung. M.-  
 A. *Ruff* (Hrsg. A. *Rimbaud*, Poésies, S. 156–160) behauptet gar, es handle sich um ein  
 »hommage« (S. 156). A. *Adam* (Hrsg., A. *Rimbaud*, Oeuvres complètes, S. 906–910)  
 schließt sich allerdings etwas differenzierter Ruff an und hält das Gedicht in erster  
 Linie für eine Kritik am bürgerlichen Nützlichkeitsdenken, das auch noch die Poesie  
 mit Beschlag belegen will. Beide Deutungen sind jeweils gezwungen, zu vieles unter  
 den Tisch fallen zu lassen oder zu verbiegen, um ihr allgemeines Deutungsschema zu  
 retten, als daß sie in dieser Form überzeugend sein könnten. Daß Rimbaud durchaus  
 damit rechnete, daß Banville selbst sich angegriffen fühlte, verrät ein Satz aus den  
 begleitenden Zeilen des Briefes vom 15. August 1871, der sonst doch wohl überflüssig  
 gewesen wäre: »J'aimerai toujours [d. h. (trotz allem) immer noch] les vers de Banville.«  
 Sehr beleidigt scheint Banville nicht gewesen zu sein, denn er steuerte zu Rimbauds  
 Parisaufenthalt sein Scherflein bei.
- 39 Vgl. zu dieser Deutung A. *Adam*, Hrsg., A. *Rimbaud*, Oeuvres complètes, S. 910.
- 40 S. u. S. 155 ff.
- 41 Vgl. dazu die Hinweise in den Kommentaren der Ausgaben (A. *Adam*, S. 915–924; S.  
*Bernard*, S. 422–429; M.-A. *Ruff*, S. 168–174); es werden als die wichtigsten poetischen  
 Vorbilder genannt: V. *Hugo*, *Pleine mer* und *Plein ciel* aus der *Légende des Siècles*;  
 Ch. *Baudelaire*, *Le Voyage*; L. *Dierx*, *Le Vieux Solitaire*; St. *Mallarmé*, *Brise marine*.  
 Es dürfte wohl kaum ein Buch über *Rimbaud* geben, in dem nichts über das *Bateau ivre*  
 stünde. Nachfolgend eine kleine Auswahl von Spezialuntersuchungen: K. *Wais*, Das  
*Brise marine* – Thema von Rousseau bis Mallarmé, in: ZfSL 61, 1938, S. 211–218; R.  
*Etiemble*, Les sources littéraires du »Bateau ivre«, in: RHLF 47, 1947, S. 245–256; E.  
*Nolet*, Le premier visage de Rimbaud. Huit poèmes de jeunesse. Choix et commen-  
 taire, Bruxelles 1953, S. 204–249; J.-H. *Bornecque*, Le Sous-Marin ivre de Rimbaud,

- in: *Revue des Sciences humaines*, 1954, S. 57–66; B. Weinberg, »Le bateau ivre« or the limits of Symbolism, in: *PMLA* 72, 1959, S. 165–193; R. Caillois, *La Source du »Bateau Ivre«*, in: *La Nouvelle Revue Française* 7, 1959, S. 1075–1084; J.-P. Rüesch, *Ophelia*. Zum Wandel des lyrischen Bildes im Motiv der »navigatio vitae« bei A. Rimbaud und im deutschen Expressionismus, Diss. Zürich 1964; R. Klopfer, *Das trunkene Schiff. Rimbaud – Magier der kühnen Metapher?* in: *Romanische Forschungen* 80, 1968, S. 147–167.
- 42 Z. B. M.-A. Ruff, Rimbaud, S. 94–100; hier S. 99: »Ce point [die traditionelle Versform] mis à part, *Le Bateau ivre* est bien une application de la poétique élaborée en mai.«
- 43 R. Etiemble, *Le Mythe de Rimbaud*, Bd. II: *La structure du mythe*, Paris<sup>2</sup> 1961, S. 81.
- 44 A. Gide / P. Valéry, *Correspondance 1890–1942*, Paris 1955, S. 417; am 14. 7. 1908 schreibt Valéry im Bericht über einen Besuch bei Degas: »Figure-toi, mon vieux, qu'à mesure que je débitais mon *Bateau*, je trouvais cela de plus en plus nigaud. Et pas moi, – le bateau! Je n'avais pas revu ni remâché ces vers depuis des ans et des ans. Le voilà qui reparait à l'entrée du port de l'esprit et je le trouve . . . inutile. [. . .] Serait-ce un bateau d'enfant?«
- 45 Mit dem Nachweis eines Motivs bei J. Verne (J. H. Bornecque, *Le Sous-Marin ivre de Rimbaud*, S. 61) ist das Problem nur um eine Modellierungsstufe zurückverlagert. Auch bei J. Verne wird der naturwissenschaftlich-technizistische Diskurs durch die metaphorienreiche, katalogisierende Beschreibung der Tiefseewelt gesprengt (vgl. M. Butor, *Le Point suprême et l'âge d'or à travers quelques oeuvres de Jules Verne*, in: M. B., *Répertoire I*, Paris 1962, S. 130–162).
- 46 A. Adler, *Möblierte Erziehung*, München 1970.
- 47 R. Barthes, *Nautilus et Bateau ivre*, in: R. B., *Mythologies*, Paris 1957, S. 90–92; hier S. 92.
- 48 M.-A. Ruff, Rimbaud, S. 95: »Rimbaud emploie les termes techniques dans leur sens propre et précis. L'élément exotique abonde, mais il est fondé sur des connaissances scientifiques – dans la mesure où le jeune auteur a pu les acquérir. On sait [?] que même »les serpents géants dévorés des punaises« ne sont pas l'invention d'une imagination délirante.«
- 49 Vgl. zum Folgenden die gründliche Analyse von R. Klopfer, *Das trunkene Schiff*, bes. S. 157–164.
- 50 Die Absolutheit der Metapher bleibt aufgrund der gewählten Ich-Perspektive wie Klopfer feststellt »in der Schwebe« (ebd. S. 159). Das »Subjekt des Gedichts« ist mehr als »ein normales Ich und mehr als ein normales Schiff«. Hier wird ganz offensichtlich, daß die wesentliche Leistung (der »Mehrwert«) des metaphorischen Prozesses eben in der Interaktion der Bildbereiche und nicht in ihrer Substitution liegt.
- 51 *Le Voyage* bringt als Schlußgedicht der 2. Auflage der *Fleurs du Mal* von 1861 sozusagen die Quintessenz des gesamten Zyklus. Vers- und Strophenform (Vierzeiler aus Alexandrinern mit dem Reimschema abab) wurden von Rimbaud im *Bateau ivre* übernommen; es erreicht jedoch nur gut zwei Drittel (100 Verse) der Länge von Baudelaires Gedicht (144 Verse).
- 52 E. Cabets Versuch, seine Utopie in Amerika in die Praxis umzusetzen (1848–1850), war gescheitert (vgl. P. Angrand, *E. Cabet et la république de 1848*, Paris 1948). Zur Interpretation von *Le Voyage* vgl. H. Stenzel, *Der historische Ort Baudelaires*, München 1980, S. 220–224.
- 53 Zur Bedeutung von »sauvages«, »nègre« und »barbare« vgl. die Interpretation von *Barbare*, unten S. 173 ff.
- 54 Z. 12: »tohu-bohu« »Tohuwabohu« geht auf einen hebräischen Ausdruck für Chaos zurück.
- 55 *Baudelaire* geht in *Le Voyage* nicht soweit »Steuerruder und Anker« zu verachten; dort heißt es lediglich: »Nous voulons voyager sans vapeur et sans voile!«
- 56 Die umgangssprachliche Formulierung in V. 45 »J'ai heurté, savez-vous. [. . .]«.

einige Kommentatoren für erklärungsbedürftig halten, könnte man auch als Reflex auf *Baudelaires* »Dites« ansehen.

- 57 Z. B. schreibt A. Adam in seinem Kommentar (S. 917): »nous discernons la volonté de Rimbaud de traduire en langage poétique sa cruelle expérience de l'hiver 1870/71.« (S. 919) »Les aventures l'ont déçu.« H. Petriconi (Das Meer und der Tod in drei Gedichten von Mallarmé, Rimbaud und Claudel (1949) in: K. Wais, Hrsg., Interpretationen französischer Gedichte, Darmstadt 1970, S. 334–352; hier S. 346) meint, daß »das Bild des treibenden Schiffs uns von vorneherein auf seinen Untergang vorbereitet.«
- 58 Im Gegensatz zu *Verlaines Angoisse* und *Mallarmés Brise marine* taucht das Wort »nauffrage« nicht auf; die »échouages hideux« (V. 54) beziehen sich auf andere Schiffe.
- 59 Von den Kommentatoren wird, wenn auch nicht in diesem Zusammenhang, als Quelle für das Fliegen des Schiffs V. *Hugos Plein ciel* angegeben, das mit seinem Luftschiff das Pendant zum Schiff in *Pleine mer* darstellt. Hugo setzt noch technischen und menschlich-politischen Fortschritt ziemlich naiv gleich. Dagegen widmet *Baudelaire Le Voyage* in ironischer Absicht dem ob seiner *Chants modernes* (1855) mit ihrem naiven technischen Fortschrittsoptimismus bekannten M. *DuCamp* und damit allen »amateurs du progrès«.
- 60 Da es sich um einen Artikel über Rimbaud handelt, ist die Wortwahl O. *Mannonis* wohl nicht ganz zufällig (selbst wenn *Le Bateau ivre* nicht erwähnt wird), mit der er das Gefühl des Widerstandes gegenüber den Auswirkungen des *Dérèglement* beschreibt: »C'est l'expérience confuse qu'au-delà des sens rassurants il y a dans le langage la possibilité sans cesse présente d'un délire. En tout cas un vertige, devant lequel nous posons hâtivement, pour nous protéger, les anciens parapets.« (Herv. v. H. H. W.) (O. M., Le besoin d'interpréter, S. 204)
- 61 In der Bedeutung eines dem Untergang zutreibenden Wracks steht ein »ponton« im Zentrum von L. *Dierx Le Vieux Solitaire*, das sicher Material zu Rimbauds Gedicht geliefert hat, aber auch nicht mehr.
- 62 P. *Lissagaray*, Geschichte der Kommune von 1871, Frankfurt 1971 (1. Aufl. 1877), Kap. XXXIV: »Die Pontons. Die Forts. Die Gefängnisse. Die ersten Prozesse. Die Blutseen von Versailles und Satory waren sehr bald vertrocknet. Von Anfang Juni an wurden die Gefangenen in Viehwagen eingepfercht, deren hermetisch verschlossene Schirmdächer keine Luft durchließen, und an die Seehäfen transportiert. [...] Vom Juni bis zum September warf man auf diese Weise 28000 Gefangene in die Rheden, die Forts und die Inseln des Oceans von Cherbourg bis zur Gironde. Fünfundzwanzig Pontons nahmen gegen 20000, die Forts und die Inseln 8087 Gefangene auf. Auf den Pontons bestehen statutenmäßige Foltern. Die Traditionen vom Juni [1848] und December [1851 Staatsstreich Louis Napoleons] wurden an den Opfern von 1871 treulich befolgt. Die Gefangenen, in Käfigen von Eichendielen und Eisenstangen eingepfercht, erhielten nur einen Streifen Licht durch die vernagelten Stückpforten. Es war gar keine Ventilation vorhanden. Von den ersten Stunden an war der Gestank unerträglich. Die Schildwachen gingen in dieser Menagerie auf und ab mit dem Befehl, beim geringsten Lärm zu schießen. Kanonen, mit Kartätschen geladen, überwachten das Verdeck. Es gab weder Hängematten, noch Decken, und die Nahrung bestand nur aus Zwieback, Brod und Bohnen.« (S. 385)
- 63 H. *Stenzel*, Der historische Ort Baudelaires, S. 223.
- 64 In der Ausgabe von A. Adam stehen die beiden Gedichte auch in dieser Reihenfolge hintereinander, wenn auch getrennt durch eine neue Abteilung. Doch sowohl der Untertitel »Poésies« als auch »Vers nouveaux et Chansons« stammen ja bekanntlich nicht von Rimbaud, sondern von seinen Herausgebern.
- 65 A. *Plessis*, De la fête impériale au mur des fédérés, Paris 1973 (= Nouvelle histoire de la France contemporaine, 9). S. 229: »La ville, finalement écrasée, est l'objet d'une effroyable répression: au total un quart de sa population ouvrière en a été victi-

me . . .«; vgl. auch die Presseberichte in: A. Dupuy, 1870–1871. La guerre, la Commune et la presse, P. 1959 (Coll. kiosque), s. bes. S. 137–148.

### Anmerkungen zu 3.5. Die »Wortalchimie« der *Derniers Vers*

- 1 Die *Derniers Vers* gehören zu den Stiefkindern der Rimbaudforschung; das zeigt sich schon daran, daß die Herausgeber je nach Belieben Titel, Umfang und Anordnung dieser Abteilung ändern: *Rolland de Renéville / Mouquet* und S. Bernard bringen sie unter dem gebräuchlichsten Titel *Derniers Vers*; A. Adam unter *Vers nouveaux et chansons*; M. Ruff schließlich beschränkt sich darauf, sie in seiner chronologischen Ausgabe der *Poésies* unter der Jahreszahl 1872 einzuordnen. Tatsächlich ist nicht einzusehen, warum sie einen eigenen Titel bekommen sollten, nachdem weder sie noch die frühen Gedichte je unter einem Titel von Rimbaud zusammengestellt und herausgegeben wurden, und zudem die Abfassungszeit mehrerer Stücke unklar ist.
- 2 M.-A. Ruff (Rimbaud, S. 121 ff.) schlägt eine salomonische Lösung des Problems vor: beide sind M. Desbordes-Valmore verpflichtet.
- 3 St. Mallarmé, *Oeuvres complètes*, S. 886.
- 4 Vgl. P. Robert, *Dictionnaire alphabétique* . . . , Art. »boire«.
- 5 E. Noulet (Le Poème d'une Larme, in: *Revue de l'Université de Bruxelles* 14, 1961–62, S. 169–179, hier S. 173) zitiert aus dem Art. »Oise« des *Larousse* »rivière originaire des Ardennes belges, qui se jette dans la Seine«; damit wäre auch durch diesen Namen eine Verbindung zwischen den heimatlichen Ardennen und Paris hergestellt.
- 6 Vgl. dazu E. Noulet, ebd. S. 174.
- 7 Die Verwendung des Namens »Cimmérie« (*Une Saison en enfer, Délires II*, Z. 670) in dem Abschnitt, in dem auch die spätere Fassung des Gedichts auftaucht, läßt als einigermaßen gesichert erscheinen, daß Rimbaud den Midas-Mythos kannte. Die Kimmerier waren nämlich das Volk, das sein Reich zerstörte. Außerdem gehörte *Plutarch*, *Ovid* und *Vergil* zur Schullektüre, und bei allen dreien findet sich der Mythos.
- 8 »Parmerde [Paris], Junphe [Juin] 72. Mon ami, Oui, surprenante est l'existence dans le cosmorama Arduan. La province, où on se nourrit de farineux et de boue, où l'on boit du vin du cru et de la bière du pays, ce n'est pas ce que [je] regrette. Aussi tu as raison de la dénoncer sans cesse. Mais ce lieu-ci: distillation, composition, tout étroitesse; et l'été accablant: la chaleur n'est pas très constante, mais de voir que le beau temps est dans les intérêts de chacun, et que chacun est un porc, je hais l'été, qui me tue quand il se manifeste un peu. J'ai une soif à craindre la gangrène: les rivières ardennaises et belges, les cavernes, voilà ce que je regrette. Il y a bien ici un lieu de boisson que je préfère. Vive l'académie d'Absomphe [Absinthe], malgré la mauvaise volonté des garçons! C'est le plus délicat et le plus tremblant des habits, que l'ivresse par la vertu de cette sauge de glaciers, l'absomphe. Mais pour, après, se coucher dans la merde! [. . .] N'oublie pas de chier sur *La Renaissance*, journal littéraire et artistique, si tu le rencontres. [. . .]«
- 9 Als einziges Gedicht erscheint dort im September des gleichen Jahres *Les Corbeaux*.
- 10 St. Agosti, I messaggi formali della poesia, in: *Strumenti critici* 5, 1971, S. 1–38 (zu Rimbauds *Larme* bes. S. 24–28).
- 11 Ebda. S. 28. Etwas weniger überspitzt formuliert S. 25: »I significanti, nella fattispecie i significanti fonetici, imponevano un nuovo statuto all'ordine del pensiero: non gli oggetti mentali ma i suoni regolavano il discorso, decretavano le relazioni tra le cose.« S. Agosti ließ sich bei seiner These von den Gedanken O. Mannonis zu den *Voyelles* (vgl. Anm. 45, S. 333) inspirieren, ohne jedoch den Unterschied zwischen den beiden Texten festzuhalten. Während dort die semantische Struktur völlig zersplittert und in den Hintergrund gedrängt ist, kann sie in *Larme* fast gleichberechtigt zusammenwirkend neben den »messaggi formali« bestehen.

- 12 Y. Denis' (Le bain dans la mer à midi, in: Les Temps Modernes 24, 1969, S. 2067–2074) Deutung der letzten Zeile als Kalauer (»dans la mer« = »dans l'amer; im Sinne von morgens Schnaps, zu Mittag Absinth!«) widerspricht dem keineswegs scherzhaften Tenor des Gedichts.
- 13 Die Auswahl dieses Blumennamens erfolgte vermutlich nach dem semantischen Merkmal »hübsche Blume« (üblicher Name der Winde im Französischen ist »belle de jour«) in Parallele zu den »violettes« in »*Le loup criait* . . .« und nach lautlichen Anforderungen (Reim auf »sons«); eventuell könnte man auch noch an die Verwandtschaft des Stammorphems mit »lire« denken.
- 14 Mit Ausnahme von *Voyelles*, das allerdings mit seiner forcierten Synästhetik in der Epoche seiner Entstehung aus dem Rahmen fällt. Aus den *Illuminations* wird in *Alchimie du verbe* keine einzige Stelle zitiert, wenn es auch mehrfach thematische Anspielungen auf Stücke der *Illuminations* zu geben scheint: so könnte die »hallucination simple« auf *Soir historique, Mystique* u. a., »Je réservais la traduction« auf *Parade* usf. verweisen. Im Vergleich zur Kritik an den in extenso eingefügten Texten aus der Gruppe der *Derniers Vers* bleiben diese Bezüge jedoch sehr vage, und es müßte erst im Detail nachgewiesen werden, daß die Kritik von *Alchimie du verbe* tatsächlich genau – sogar auf die genannten Texte der *Illuminations* paßt wie auf die von Rimbaud selbst als Beispiele zitierten aus den *Derniers Vers*.
- 15 S. Bernard, Hg., A. Rimbaud, Oeuvres, u. a. S. 473, Anm. 29: »Ce n'est donc pas à la littérature qu'il dit adieu, mais à une certaine forme de littérature, celle dont ses derniers vers nous donnent des exemples – plus exactement, à la poésie de type verlainien, à la versification aussi, considérée comme un »art« purement formel.« Die Entscheidung in dieser Frage hat natürlich Auswirkungen auf die chronologische Einordnung der *Illuminations*: zu diesem Problem s. u. S. 137ff.
- 16 Ebda. S. 468: »Dans ce texte capital, Rimbaud rappelle et condamne sa tentative de »Voyance«.« Ähnlich jüngst J.-P. Giusto (Rimbaud créateur, S. 353 ff.), der allerdings die *Saison* für einen endgültigen Abschied von der Poesie hält; S. 366: »La fête de la voyance est congédiée.«
- 17 Ähnlich wie wir das schon bei den *Voyant-Briefen* und deren Gedichten beobachtet haben, steht dahinter eine unbewußte Mißachtung des Textes und seines Autors durch den Interpreten. Passen die vom Autor selbst als Muster bzw. Belege für seine Theorie gewählten Textbeispiele nicht in die Fassung der Theorie durch den Interpreten, so revidiert dieser nicht etwa seine Deutung, sondern er kritisiert den Autor für die unzulängliche Wahl seiner Beispiele bzw. seine noch nicht ausgereifte Praxis. So ist J.-P. Giusto (Rimbaud créateur), da er *Alchimie du verbe*, wie schon erwähnt, für ein »adieu à la voyance« (367) und an das Dichten überhaupt (also einschließlich der *Illuminations*) hält, der Meinung (damit der von Rimbaud vorgelegte Text in seine eigene Theorie paßt), eigentlich hätte Rimbaud als wirklich passende Beispiele für *Alchimie du verbe* Stücke aus den *Illuminations* wählen müssen: »ils illustreraient de façon adéquate [!] le propos du poète.« (S. 355)
- 18 In der Fassung der *Alchimie du verbe* fehlen, neben anderen Änderungen, diese beiden Zeilen; sie erschienen Rimbaud in diesem Kontext wohl überflüssig explizit.
- 19 In: *Nuit de l'enfer*; in den Entwürfen, den sog. *Brouillons*, heißt es: »musiques naïves«.
- 20 In der Hinwendung zur Welt und der Abwendung von narzistischer Selbstbespiegelung ist Rimbaud das große Vorbild Y. Bonnefoys. Vgl. hierzu J. Starobinski, Yves Bonnefoy: La poésie entre deux mondes, in: Critique 385/6, 1979, S. 505–522, hier S. 508/9: »Ses écrits de poète et d'essayiste, dont l'accent personnel est si marqué, et où le je de l'assertion subjective se manifeste avec force et simplicité, ont pour objet le rapport au monde, et non la reflexion interne du moi. Cette oeuvre est l'une des moins narcissiques qui soient. Elle est tout entière tournée vers l'objet extérieur qui lui importe [ . . . ] il accepte que la conscience individuelle, face au monde, se plie à l'exigence d'une vérité dont elle n'a pas le droit de disposer arbitrairement. Le solipsisme de tant de »discours poétiques« de l'âge moderne est ce que Bonnefoy récuse avec le plus de

vigueur. Ce n'est pas le moi, mais le monde qui doit être ›rédimé‹, ou plus exactement: le moi ne peut être ›rédimé‹ que si le monde l'a été avec lui.»

- 21 Diese Art »einfacher Halluzination« entspricht unserer Meinung nach also nicht der Dichtungsart der *Illuminations*, wie dies *Giusto* zu glauben scheint (vgl. Anm. 17), sondern die Stücke dieser Sammlung stellen trotz aller Abweichungen von den üblichen Wirklichkeitsmodellen neue poetische Modelle von Wirklichkeit dar: weder in *Ouvriers* noch in *Villes* sieht Rimbaud anstelle der Fabriken Moscheen; im Gegenteil, die Interpreten – und unter ihnen *Giusto*, S. 298 ff., selbst – sind sich weitgehend darin einig, daß *Rimbaud* eine zwar ungewöhnliche, aber dafür umso eindrucksvollere Vision der modernen Großstadt und ihrer Dynamik geschaffen hat.
- 22 Die Deutung des »gallischen Hahns« (aus *Ô saisons, ô châteaux!*) als sexuelle Praktiken (ed. *Adam*, S. 947 f.) scheint mir zumindest für die endgültige Fassung in der *Saison* einseitig verkürzend, da es sich in diesem Kontext um jegliche Form unaufgeschobener Glückserfüllung und das schlechte Gewissen über die Verleugnung des Ideals handelt.

### Anmerkungen zu 3.6. *Une Saison en enfer*

- 1 Äußerliches Zeichen dieses Konsenses ist die Anordnung in den gängigen Ausgaben (vgl. ed. S. *Bernard*, S. 245 ff., ed. A. *Adam*, S. 972 ff.). Doch gibt es immer wieder Forscher – zuletzt J. P. *Giusto* (s. o.), die diese Reihenfolge ablehnen und das Adieu auf die Poesie der *Illuminations* beziehen.  
Eine sehr nützliche Zusammenstellung aller über das Problem der relativen Chronologie geäußerten Meinungen bei: A. *Guyaux*, Chronologie pour une chronologie, in: Rimbaud vivant 21, 1982, S. 10–40. Demselben Problem ist der 2. Band seiner Anfang 1981 an der Sorbonne verteidigten These La poétique du fragment-Essai sur les *Illuminations* de Rimbaud gewidmet. In seiner revidierten Neuausgabe (1981) der von S. *Bernard* ursprünglich betreuten Garnier-Ausgabe bleibt auch A. *Guyaux* trotz seiner differenzierteren chronologischen Zuordnung bei der obengenannten Reihenfolge.
- 2 H. de *Bouillane de Lacoste*, Rimbaud et le problème des ›Illuminations‹, Thèse Paris 1949.
- 3 Vgl. unsere Bemerkungen zum angeblich biographischen Hintergrund von *Barbare* bei A. *Adam* (s. u. S. 173 ff.).
- 4 In: *Rimbaud, Oeuvres complètes*, ed. par A. *Adam*, S. 267 f.
- 5 S. *Bernard* (Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours, Paris 1959) schreibt anlässlich des Preromantismus (S. 30 f.): »la vraie poésie se rencontre dans des confessions, journaux intimes, lettres, écrits sans prétentions littéraires [...]«.
- 6 J. *Starobinski*, Y. *Bonnefoy*: La poésie entre deux mondes, in: Critique 385/6, 1979, S. 505–522; hier S. 508: »Elle [la poésie moderne] porte en elle l'espoir d'un nouvel ordre, d'un nouveau sens, dont elle doit imaginer l'instauration. Elle met tout en oeuvre pour hâter la venue du monde encore inexprimé, qui est l'ensemble des rapports vivants dans lesquels nous trouverions la plénitude d'une nouvelle présence. Le monde ainsi pris en charge par la poésie est pensé au futur, comme la récompense du travail poétique.«
- 7 Die religiösen Textmodelle werden auf verschiedenen Ebenen verwendet:
  - die ganze *Saison* als Zeit der Läuterung in der ›Vorhölle‹;
  - ganze Textabschnitte, z. B. *Vierge folle*;
  - Teile von bibl. Geschichten als Bestandteile von Textabschnitten; z. B. die Verleugnung Christi in *Alchimie du verbe*, die Heiligen Drei Könige in *Matin*;
  - einzelne religiös besetzte Begriffe wie »damné«, »salut«, »confession« etc.
- 8 Z. B. Eingangstext: »Je parvins à faire s'évanouir dans mon esprit toute l'espérance humaine.«



- Nuit de l'enfer*: »Suis-je las! [...] Je meurs de lassitude. [...] Ma faiblesse [...]«.
- 9 Das Wort »grève« läßt sich hier in beiden Bedeutungen verstehen: einmal als »Strand« mit Bezug auf den vorher genannten Ort des Aufbruchs, »la plage armoricaine«, zum anderen als »Streik«; ähnlich in *Matin*: »Quand irons-nous, par delà les grèves et les monts, saluer la naissance du travail nouveau [...]«.
- 10 *L'Impossible*: »J'envoyais au diable les palmes des martyrs, les rayons de l'art, L'orgueil des inventeurs, l'ardeur des pillards; je retournais à l'Orient et à la sagesse première et éternelle. – Il paraît que c'est un rêve de paresse grossière!«
- 11 Im Gegensatz zu den »falschen Negern«, den in die Gesellschaft integrierten Bürgern (»marchand«, »magistrat«, »général«, »empereur«), für die er das Wort Neger im Sinne von »maniaques, féroces, avarés« als Schimpfwort verwendet. (*Mauvais sang*)
- 12 »Plus de mots« alliteriert und assoniert mit »J'ensevelis les morts dans mon ventre« und stellt damit auch eine semantische Äquivalenz zwischen den beiden Worten her.
- 13 Durch Einfügen des Artikels wird das Syntagma »coup de grâce« (Gnadenstoß) zum (tödlichen) »Stoß der Gnade«!
- 14 Eine Schöpfung des Karikaturisten H. Monnier (zuerst 1830 in *Scènes populaires dessinées à la plume*) später (1853, 1857) als erfolgreiche Boulevard-Stücke.
- 15 Vgl. hierzu éd. S. Bernard, S. 456 und éd. A. Adam, S. 953.
- 16 In *L'Eclair* heißt es entschuldigend: »Aller mes vingt ans, si les autres vont vingt ans . . .«.
- 17 Ebenfalls in *L'Eclair* erscheint der »artiste« in einer Reihe mit »billigen Tröstern« und »arriérés de toutes sorte« (*Adieu*): »Allons! feignons, fainéantons, ô pitié! Et nous existerons en nous amusant, en rêvant amours monstres et univers fantastiques, en nous plaignant et en querellant les apparences du monde, saltimbanque, mendiant, artiste, bandit [eben nicht der geachtete »forçat« aus *Mauvais sang*!]. – prête!«

### Anmerkungen zum Exkurs: *La Chasse spirituelle*

- 1 G. Genette, Palimpsestes, La littérature au second degré, Paris 1982, S. 177–181.
- 2 B. Morrisette, The Great Rimbaud Forgery. The Affair of *La Chasse spirituelle*. With Unpublished Documents and an Anthology of Rimbaldian Pastiche, Washington Univ. Studies, Saint Louis 1956. Alle Zitate aus *La Chasse spirituelle* folgen der im Anhang dieses Werkes abgedruckten Ausgabe.
- 3 Nach einem Diktum von A. Maurois in der ersten Radiosendung zu dieser Affäre (zit. bei Morrisette, The Great Rimbaud Forgery, S. 232): »J'ai l'impression que c'est trop Rimbaud pour être Rimbaud.«
- 4 *Vacances païennes*: »Donner tout pour un meurtre au petit jour au fond d'un parc à Babylone.« Klingt zu sehr nach der Pistole aus dem ersten surrealistischen Manifest. Babylon (*Bonne pensée du matin*) steht bei Rimbaud neben Bagdad (*Villes*) als eine der Märchenstädte für utopische Gückserfüllung und nicht im Kontext seines Zerstörungswerks.
- 5 B. Morrisette, The Great Rimbaud Forgery, S. 311.
- 6 A. Breton, Flagrant délit, in: A. B., La Clé des champs, Paris 1967, S. 160–211; hier S. 171: »un texte aussi bien formellement que foncièrement indigne de lui [Rimbaud].«
- 7 Ebda. S. 167 f.: »[...] dans la jeunesse, la rencontre de Rimbaud a été la grande affaire [...]. Derrière eux apparaissent à peu près les mêmes »scientistes« avec leurs appareils à tout détecter, sauf précisément ce qui nous importe, soit ce qui détermine la fusion de l'esprit et du coeur dans un moule verbal ou plastique qui s'avère, sous quelque angle, lui être électivement approprié.«
- 8 B. Morrisette, The Great Rimbaud Forgery, S. 189.
- 9 Zitiert ebda. S. 238.
- 10 Mme Akakia-Viala in der Pressekonferenz v. 24. 5. 1949 (zit. bei Morrisette, The Great Rimbaud Forgery, S. 237): »J'ai trouvé la façon de travailler dans un livre, à vrai

dire pas très fameux, de Rolland de Renéville.« Und nachdem sich herausgestellt hat, daß der genannte unter den Anwesenden ist: »Eh bien, Monsieur, vous êtes l'inspiration du plagiat!«

11 Ebda. S. 310.

### Anmerkungen zu 3.7. Komplexe poetische Modelle in den *Illuminations*

- 1 Der Titel selbst und seine Zuordnung zu den jetzt darunter versammelten Texten ist nicht vollständig gesichert:  
Er erscheint zum erstenmal in einem Brief *Verlaines* (Aug. 1878) an seinen ehemaligen Schwager Ch. de Sivry. Vgl. zu den Datierungs- und Textproblemen außer den bereits genannten Ausgaben: *Illuminations* (Painted plates), éd. critique établie par H. Bouillane de Lacoste, Paris 1949 und *Illuminations*, Texte établi, annoté et commenté avec une Introduction, un Répertoire des thèmes et une Bibliographie par A. Py, Genf / Paris 1969 (TLF 147). Außerdem die Spezialuntersuchungen: A. Adam, L'énigme des »Illuminations«, in: *Revue des Sciences Humaines*, 1950, S. 221–245; H. de Bouillane de Lacoste, *Rimbaud et le problème des Illuminations*, Thèse Paris 1949; J.-Cl. Coquet, *Combinaison et transformation en poésie* (Arthur Rimbaud: les *Illuminations*), in: *L'Homme* 1969, S. 23–41; R. Klopfer / U. Oomen, Sprachliche Konstituenten; J.-L. Steinmetz, Ici, Maintenant, Les »Illuminations«, in: *Littérature* 11, 1973, S. 22–45; A. Guyaux, A propos des »Illuminations«, in: *RHLF* 1977, S. 794–811.
- 2 T. Todorov, Une complication de texte: les *Illuminations*, in: *Poétique* 9, 1978, S. 241–253.
- 3 R. Klopfer / U. Oomen, Sprachliche Konstituenten moderner Dichtung, S. 104.
- 4 Neben den tiefgründig phantasievollen (J. P. Richard, *Poésie et profondeur*, S. 204 ff.) bzw. forsch-referentiellen Kommentaren (z. B. A. Adam, in: A. Rimbaud, *Oeuvres complètes*, S. 999 f.) vergleiche vor allem die Analyse von R. Klopfer / U. Oomen (Sprachliche Konstituenten, S. 41, 66, 73, 86, 94–97), die jedoch trotz detaillierter Wortfelduntersuchungen den sinnkonstituierenden Kontrast der ersten beiden zum dritten Abschnitt nicht erkennt und auch darauf verzichtet, den Text in seinen poetischen Kontext zu stellen.
- 5 Vgl. S. Bernard in: *Rimbaud*, *Oeuvres*, S. 511, Anm. 3.
- 6 J. Derrida, *Mythologie blanche*, S. 10, Anm. zu »natürlichen Metaphern«: »Celles qui d'abord se rencontrent dans la nature, ne demandent qu'à être cueillies, comme des fleurs. La fleur est toujours de la jeunesse, au plus près de la nature et du matin de la vie.«
- 7 St. Mallarmé *Les Fleurs* erschien 1866 im *Parnasse Contemporain*. Vor allem die erste Strophe weist einige entfernte Ähnlichkeiten in der Wortwahl mit *Rimbards Fleurs* auf:  

Des avalanches d'or du vieil azur, au jour  
Premier et de la neige éternelle des astres  
Jadis tu détachas les grands calices pour  
La terre jeune encore et vierge de désastres,  
Le glaïeul fauve [...]
- 8 E. Delahaye (*Souvenirs familiaux*, Paris 1925, S. 72–74) erzählt folgende Anekdote vom Blumen pflückenden *Rimbaud*: »Regarde. Où achèteras-tu un objet de luxe ou d'art, d'une structure plus savante? Quand toutes nos institutions sociales auraient disparus, la nature nous offrirait toujours, en variété infinie, des millions de bijoux. Et quelle »grandeur«, quelle »beauté, vois-tu dans la cupidité grossière, la vanité idiote? Souffriras-tu beaucoup de voir s'évanouir ces chers mobiles de l'activité moderne?«
- 9 J.-K. Huysmans, *A Rebours* (1884), Préf. de H. Juin, Paris 1975, Coll. 10/18, S. 161, 167. Huysmans beschreibt solche Pflanzen über Seiten mit wachsender Begeisterung.

- Die Künstlichkeit, die bei Rimbaud lediglich die Umgebung der Blumen betrifft, erfährt dort die Blumen selbst.
- 10 Vgl. besonders R. Klopfer/U. Oomen, Sprachliche Konstituenten, S. 157–160 und A. Felsch, A. Rimbaud, Poetische Struktur und Kontext. Paradigmatische Analyse und Interpretation einiger »Illuminations«, Bonn 1977 (Abhandl. zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, 247) S. 304–378.
  - 11 *Villes* gehört zu den am häufigsten interpretierten Stücken aus den *Illuminations*; vgl. u.a. K. Stierle, Möglichkeiten des dunklen Stils in den Anfängen moderner Lyrik in Frankreich, in: W. Iser, Hrsg., Immanente Ästhetik-Ästhetische Reflexion, Lyrik als Paradigma der Moderne, München 1966 (Poetik und Hermeneutik 2), S. 157–194; R. Klopfer / U. Oomen, Sprachliche Konstituenten, S. 133–139; E. Ahearn, Imagination and the real: Rimbaud and the city in nineteenth century poetry, in: *Revue de littérature comparée* 47, 1973, S. 522–544; L. und C. Welch, Rimbaud and city life, in: L. u. C. W., Address: Rimbaud, Mallarmé. Tutor, Victoria 1979, S. 5–40.
  - 12 Vgl. R. Barthes, *S/Z*, Paris 1970, Coll. Points, S. 51: »Déclaré par le discours lui-même, le code ironique est en principe une citation explicite d'autrui; mais l'ironie joue le rôle d'une affiche et par là détruit la multivalence qu'on pouvait espérer d'un discours citationnel.«
  - 13 Die Vorstellungen gehen naturgemäß jedoch weit auseinander. So schreibt V. *Considérant* 1843 (zitiert nach H. Stenzel, Der historische Ort Baudelaires, S. 79): »Démocratie [...] ne signifie point »Gouvernement de la société par les classes inférieures«, il signifie »Gouvernement et organisation de la société dans l'intérêt de tous, par l'intervention hiérarchique d'un nombre de citoyens croissant avec les degrés du développement social.« Diese Definition ist weit von derjenigen des *Grand Larousse* (1876) entfernt, wo es bekennerrisch heißt: »Nous le répétons: l'avenir est aux déclassés. Démocratie, c'est déclassement ou plutôt suppression des classes.«
  - 14 Bekanntlich hat der Imperativ des Dekalogs (Du sollst nicht . . .) im Französischen die grammatische Form des Futurs (Tu ne tueras pas!).
  - 15 R. Klopfer/ U. Oomen, Sprachliche Konstituenten, S. 176–182, hier: S. 181.
  - 16 Z. B. P. Leroy-Beaulieu, De la colonisation chez les peuples modernes, Paris 1874.
  - 17 A. Adam, Hrsg., A. Rimbaud, Oeuvres complètes, S. 1018.
  - 18 J.-M. Mayeur, Les débuts de la III<sup>ème</sup> République, Paris 1973, S. 124 ff.; J. Ganiage, L'expansion coloniale de la France sous la Troisième République, Paris 1968.
  - 19 Einen aktuellen Anlaß für eine breite Diskussion des Kolonialproblems in der Öffentlichkeit, der diese politische Distribution dokumentiert, bot in Frankreich die handstreichartige Einnahme von Hanoi durch Francis Garnier Ende 1873 und der Abschluß des Protektoratsvertrags über Annam und Tonkin im Jahre 1874. Die Eroberung Hanois war gegen den (erklärten) Willen der Regierung, jedoch mit Unterstützung der auch in Rimbauds Text erwähnten bzw. angedeuteten Kräfte, d. h. der katholischen Mission, der Marine, der geographischen wissenschaftlichen Gesellschaften und vor allem interessierter Kaufleute erfolgt. In der nachfolgenden Pressekampagne wurde die Eroberungspolitik von den Republikanern aus patriotisch-jakobinischer Tradition befürwortet, während die vom Revanchegeanken besessenen konservativen Kreise einer Verzettlung der französischen Energien in der Welt eher skeptisch gegenüberstanden. Vgl. hierzu J. Vallette, L'expédition de Francis Garnier au Tonkin à travers quelques journaux contemporains, in: *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 16, 1969, S. 189–220.
  - 20 Rimbaud dachte bei der Abfassung von *Démocratie* vermutlich an jene Sorte von Demokraten, als deren Prototyp L. Scheler (Hrsg., J. Vallès, Oeuvres complètes: Le Cri du Peuple, Paris 1970, S. 32) den bekanntlich auch von Rimbaud so sehr geliebten (vgl. *Chant de guerre parisien*) Thiers schildert: »Type caractéristique du politicien bourgeois qui, en maintes circonstances, s'affirma le champion des idées démocratiques, mais n'hésita jamais contre le peuple à recourir à la force pour préserver

les intérêts de la classe possédante. Dans cette intention il adjoignit d'ailleurs l'hypocrisie et la cautèle aux moyens les plus cruels de répression.»

- 21 Ch. Baudelaire äußert sich in *Mon coeur mis à nu* über den Staatsstreich von 1852 in einer Art, die Rimbauds Text in wesentlichen Punkten vorwegnimmt und zeigt, daß diese Beurteilung der Monarchie keineswegs auf Rimbaud beschränkt war:

»En somme, devant l'histoire et devant le peuple français, la grande gloire de Napoléon III aura été de prouver que le premier venu peut, en s'emparant du télégraphe et de l'Imprimerie nationale, gouverner une grande nation.

Imbéciles sont ceux qui croient que de pareilles choses peuvent s'accomplir sans la permission du peuple, – et ceux qui croient que la gloire ne peut être appuyée que sur la vertu.

Les dictateurs sont les domestiques du peuple, – rien de plus, – un foutu rôle d'ailleurs. – et la gloire est le résultat de l'adaptation d'un esprit avec la sottise nationale.»

In: Ch. Baudelaire, *Oeuvres complètes*, hrsg. von Y. Le Dantec/Cl. Pichois, S. 1286, Fragment 44 (ein Text, der erst sukzessive in den achtziger Jahren veröffentlicht wurde); vgl. auch K. Marxens Einschätzung der Lage beim Staatsstreich Louis Napoléons: »Ich weise dagegen nach, wie der Klassenkampf in Frankreich Umstände und Verhältnisse schuf, welche einer mittelmäßigen und grotesken Personage das Spiel der Heldenrolle ermöglichen.« (Vorwort zur 2. Aufl. von *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*, in: MEW 8, Berlin 1972, S. 560) und seine Voraussage zum Ende des Zweiten Kaiserreichs (Erste Adresse des Generalrats über den deutsch-französischen Krieg, in: *Pariser Kommune 1871*, hrsg. von D. M. Schneider, Reinbek 1971, Bd. II, S. 133): »Es wird enden, wie es begonnen: mit einer Parodie.«

- 22 Am 13. November 1872 verkündete Thiers programmatisch in der Nationalversammlung: »La République sera conservatrice ou ne sera pas.« (Zitiert nach: V. Hugo, *Oeuvres poétiques*, Bd. III, hrsg. von P. Albouy, Paris 1974, S. LXX)

- 23 Vgl. J.-M. Mayeur, *Les débuts de la III<sup>e</sup> République, 1871–1898*, Paris 1973, S. 29: »le 24 mai [Tag des Sturzes von Thiers] et l'avènement de l' »ordre moral« [Bezeichnung für eine Sammlungsbewegung der Konservativen] n'avaient pas soulevé de réactions bien vives dans un pays las et fatigué du transitoire.« Vgl. zur ganzen Epoche S. 26–54.

- 24 Ebd. S. 29–30.

- 25 Vgl. dazu S. Bernard (Hrsg., *Rimbaud, Oeuvres*, S. 492): »Encore un poème franchement symbolique.« (Dagegen hält sie den symbolischen Aufbruch im vorangehenden Text *Départ* für platt referentiell deutbar: S. 491: »je verrais volontiers ici l'annonce du départ avec Germain Nouveau«!) Als symbolische referiert sie dann die eben erwähnte Deutung, mit dem zusätzlichen Hinweis, daß man wohl die »symbolische« Deutung nicht auf »alle Details« ausdehnen könne. Die Blindheit gegenüber der Tatsache, daß auch Politisches Gegenstand poetischer Modellierung sein kann und nicht bloß materieller *Fait divers* für Gelegenheitsdichtung, gibt zu denken.

- 26 A. Kittang, *Discours et Jeu*, S. 92: »D'abord, la texture du poème est entièrement réglée par cette »imagination anoblissante« qui est propre aux figures métapoétiques. Dès le titre il est en effet question d'une aspiration vers un état princier ou plus précisément royal [...] L'action de la parabole s'installe dans une ouverture matinale (»Un beau matin«) – temporalité rimbaldeienne »par excellence«; et l'adjectif »beau« qui se lie à cette notation temporelle sert à étayer sa connotation métapoétique [!]. C'est d'ailleurs au même niveau que se place l'idée d'un »peuple fort doux«, évoquant en quelque sorte un royaume de la »douceur« qui est celui (-on le verra en détail plus loin) du bonheur scriptural même [!] des »Illuminations«. [...] il n'est pas difficile de reconnaître dans la figure du couple

- une véritable dramatisation du Moi poétique, c'est-à-dire une manifestation du mythe traditionnel du Poète et de sa Muse, de l'Homme et de l'Amour [...]» etc. etc.
- 27 W. *Fietkau*, Schwanengesang auf 1848. Ein Rendezvous am Louvre: Baudelaire, Marx, Proudhon und V. Hugo. Reinbek 1978 (dub 106), vgl. S. 373 ff., 455.
  - 28 Die folgende Interpretation stützt sich außer auf die Kommentare der üblichen Ausgaben auf folgende Arbeiten: A. Py, Hrsg., A. *Rimbaud*, Illuminations, Genf 1969 (TLF 147), S. 81–85; R. *Kloepfer*/U. *Oomen*, Sprachliche Konstituenten, S. 148–153; A. *Felsch*, A. Rimbaud, S. 147–303.
  - 29 Der Übergang vom »récit« zum »discours« (vgl. dazu E. *Benveniste*, Les relations de temps dans le verbe français, in: E. B., Problèmes de linguistique générale, P. 1966, S. 237–250) erfolgt durch die Einführung der 1. Pers. Sg. (»me«) im letzten Satz von Abschnitt XI.
  - 30 Zum Verhältnis zu *Michelet*, La Sorcière, 1862 (hrsg. v. P. *Viallaneix*, P. 1966, GF 83) vgl. Anm. 52, S. 237.
  - 31 *Michelet* hat in La Sorcière (S. 57) diesen Zustand des »ennui« ausführlich beschrieben anlässlich der Stimmung, die die absolute Herrschaft der Kirche im Mittelalter hervorgerufen hat: »Dès lors un immense brouillard, un pesant brouillard gris-de-plomb, a enveloppé ce monde. Pour combien de temps, s'il vous plaît? Dans une effroyable durée de mille ans! Pendant dix siècles entiers, une langueur inconnue à tous les âges antérieurs a tenu le moyen âge, même en partie les derniers temps, dans un état mitoyen entre la veille et le sommeil, sous l'empire d'un phénomène désolant, intolérable; la convulsion d'ennui qu'on appelle: le bâillement. Que l'infatigable cloche sonne aux heures accoutumées, l'on bâille; qu'un chant nasillard continue dans le vieux latin, l'on bâille. Tout est prévu; on n'espère rien de ce monde. Ces choses reviendront les mêmes. L'ennui certain de demain fait bâiller dès aujourd'hui, et la perspective des jours, des années d'ennui qui suivront, pèse d'avance, dégoûte de vivre.«
  - 32 Zur lautlichen und rhythmischen Charakteristik der Zauber- und Beschwörungsformeln vgl. bes. A. Py, Hrsg., A. Rimbaud, Illuminations, S. 85 und A. *Felsch*, A. Rimbaud, S. 221 ff.
  - 33 Die reflexive Konstruktion scheint eine gewisse Eigenverantwortung zu suggerieren. (Ähnlich klingt in »ils se sont dissipés«, aus Abschnitt XII, neben verschwinden, verschwinden mit.) Die geläufige metaphorische Nebenbedeutung von »sich setzen« im Sinne von sich klären, abklären (»remettre dans son assiette«, »reprendre ses esprits« kommt wohl kaum in Frage. Einzig aus der Perspektive des Hasen (II) ließe sich eine solche positive Bewertung ableiten. Sitzen hat für den unruhig wandernden und stürmisch vorandrängenden *Rimbaud* eine eindeutig negative Bedeutung; man denke nur an sein Gedicht *Les Assis*!
  - 34 Vgl. im Brief an P. *Demeny* vom 15. 5. 71: »ils commenceront sur les horizons où l'autre s'est affaissé.«
  - 35 Die von *Rimbaud* so geliebte Pluralisierung (vgl. auch K. *Stierle*, Möglichkeiten des dunklen Stils, S. 186) läßt folgende Tendenz erkennen: sie macht Abstrakta zu Konkreta und Konkreta (wie Déluge) zu Abstrakta bzw. übertragenen Ausdrücken.
  - 36 Y. *Denis*, Glose d'un texte de Rimbaud: »Après le Déluge«, in: Les Temps modernes 23, 1968, H. 260, S. 1261–1276. Bei ihm finden sich auch die Hinweise auf die Gebräuchlichkeit des Ausdrucks zur Bezeichnung der Kommune, u. a. verschiedene Hinweise aus V. *Hugo*, die in dieselbe Richtung weisen.  
*»Le vieux monde: [...] Arrête! c'est le prêtre. / Dieu t'a dit: Ne vas pas plus loin, ô flot amer! / Mais quoi! tu m'engloutis! au secours, Dieu! la mer / Désobéit! la mer envahit mon refuge! / Le flot: Tu me crois la marée et je suis le déluge.«* (Epilog zu *L'Année terrible*, erschienen April 1872) Vgl. auch zur Bedeutung des Wortes »déluge« E. *Pich*, Leconte de Lisle et sa création poétique, Lyon 1975, S. 285: »[...] au milieu du XIXe siècle, le souvenir du déluge biblique a pris

- une autre valeur: dans un contexte révolutionnaire, il sert à désigner le bouleversement des structures sociales, la destruction complète de l'ancien état des choses.»
- 37 Vgl. den Kommentar zu »Barbe-Bleue« (S. 1263): »Thiers était glabre, et le Général Marquis de Gallifet n'avait pas encore le droit de porter la barbe boulangère. Cela n'empêche [...]«
- 38 Y. Bonnefoy, Rimbaud par lui-même, Paris 1961, S. 154.
- 39 Die Gleichsetzung von »Hase« und »feigem Bürger« wird von Y. Denis (vgl. Anm. 36) mit mehreren zu *Rimbauds* Zeiten allerdings noch nicht publizierten Stellen bei V. Hugo belegt, so zum Beispiel in *Grandes Oreilles* (1872, ersch. 1888, in: V. Hugo, hrsg. von P. Albouy, Oeuvres poétiques complètes, III, S. 551/2): »C'est un bel attribut, la longueur de l'oreille. [...] La Révolution est un phare trompeur / Qui mène au gouffre; il est utile d'avoir peur. – / De l'effroi qu'on n'a plus on fait de la colère; / Pour glorifier l'ordre, on mêle à de l'eau claire / Des phrases qui du sang ont la vague saveur; / Dès que le progrès marche, on réclame un sauveur; [...] on a l'honneur d'être un bourgeois authentique. / Âne en littérature et lièvre en politique. (24 mai 1872)«
- 40 Laut P. Robert volksetymologische Schreibweise von 1549 für die Esparsette.
- 41 Zur Bedeutung von Spinnennetz als Gefängnis vgl. u.a. Ch. Baudelaire, *Spleen LXXVIII*: ganz explizit als Netz kirchlicher und weltlicher Macht bei V. Hugo (vgl. Y. Denis, Glöse, S. 1275).
- 42 Wie Rimbaud an anderer Stelle über seinen durch die religiöse Erziehung erzwungenen Bund mit Gott denkt, beweist die berühmte Stelle aus *Délires II*: »J'avais été damné par l'arc-en-ciel.«
- 43 Vgl. das Beispiel in Anm. 39 und die ganze Sammlung *L'année terrible* (1872).
- 44 Der Zusatz »[...] la mer étagée là-haut comme sur les gravures.« deutet darauf hin, daß Rimbaud bewußt eine Collage-Technik für sein Modell (Bild) verwendet, die sich nicht an die »realistische« Perspektive hält. (Man vergleiche die Verwendung von alten Stichen in M. Ernsts Collagen.)
- 45 Auch die ursprüngliche Bedeutung »Biber« paßt natürlich weiterhin in die Nach-Sintflut-Isotopie.
- 46 Genesis 9,3–6:3. »Alles, was sich regt und lebendig ist, diene euch zur Nahrung. [...] 5. Und euer Blut, das heißt euer Leben, werde ich fordern; von jeglichem Tier will ich es fordern und vom Menschen, von jedermanns Bruder werde ich das Leben fordern. 6. Wer Menschenblut vergießt, des Blut soll durch Menschen vergossen werden! [...]«
- 47 Eine solch blutrünstige Gottesvorstellung kennen wir schon aus *Le Mal*, das sich auf den deutsch-französischen Krieg bezieht. Die Semaine sanglante und die summarischen Massenerschießungen nach der Niederlage der Kommune bieten weitere Referenzpunkte innerhalb des Gesamtmodells.
- 48 Vgl. den ähnlich desillusionierenden Beginn von *Chant de guerre parisien* oben S. 85 ff.
- 49 Eucharis (Télémaque, VII. Buch) verkörpert die leidenschaftliche, verführerische Liebe (passion) im Gegensatz zu Pflicht und Tugend (vertu). (Die von A. Felsch, A. Rimbaud, S. 215f. zitierte Beschreibung aus dem Télémaque bezieht sich nicht auf Eucharis, sondern auf Amor.)
- 50 Vgl. dazu J. Michelet, *La Sorcière*, S. 39: »L'Eglise avait bâti à chaux et à ciment un petit in pace, étroit, à voûte basse, éclairé d'un jour borgne, d'une certaine fente. Cela s'appelait l'Ecole. On y lâchait quelques tondus, et on leur disait: ›Soyez libres.‹ Tous y devenaient culs-de-jatte. [...] la Renaissance [...] eut lieu bien plus encore, loin de l'Ecole et des lettrés, dans l'Ecole buissonnière, où Satan fit la classe à la Sorcière et au berger. Enseignement hasardeux, s'il en fut, mais dont les hasards mêmes exaltaient l'amour curieux, le désir effréné de voir et de savoir.«

- 51 Das heilige Tier der heidnischen Gallier krönt ausgerechnet die christlichen Kirchtürme; außerdem ist der Hahn das Wappentier der französischen Republik im Gegensatz zum kaiserlichen Adler bzw. der napoleonischen Biene.
- 52 R. Barthes, La Sorcière, in: R. B., Essais critiques, Paris 1964, S. 113–124. (Dt. als Vorwort zu J. Michelet, Die Hexe, München 1974).
- 53 R. Barthes, La Sorcière, S. 121.
- 54 J. Michelet, La Sorcière, S. 32.
- 55 R. Barthes, La Sorcière, S. 123.
- 56 A. Kittang (Discours et Jeu, S. 299) schließt aus dem Refrain auf eine zirkuläre Kompositionsstruktur und auf einen »refus d'une syntagmatique linéaire arrivant docilement à son point de destination.« Dagegen ist zweierlei zu sagen: 1) Kittang übersieht – trotz Textanalyse! – die Veränderungen, die der Refrain im Verlaufe von *Barbare* durchmacht. Er erreicht die metapoetische Ebene, bevor er auf den semantischen Gehalt des Refrains überhaupt geachtet hat. Zu diesem semantischen Gehalt gehören eben auch die auffälligen »formalen« Änderungen. 2) Kittang legt die Bedeutung eines Refrains ohne Rücksicht auf den poetischen Kontext fest. Seine metrisch/rhythmischen, mnemotechnischen etc. Gliederungsfunktionen müssen jedoch je nach Kontext neu semantisiert werden; sie sagen per se nichts über den Inhalt und den strukturellen Ablauf des Gegliederten aus. (Das gilt auch für den identischen Refrain; vgl. dazu Ju. M. Lotman, Struktur literarischer Texte, S. 195: »Dadurch daß der Refrain jeweils verschiedenen Strophen folgt, d. h. in jeweils verschiedene Kontexte einbezogen wird, gewinnt er eine jedesmal neue semantisch-emotionale Färbung.«)
- 57 Das verwendete Wort »viande« bezeichnet im Französischen im Gegensatz zu »chair« das zum Verzehr bestimmte tierische Fleisch. Die Schlacht rückt in die Nähe der Schlächtereier. Vgl. auch die Interpretation von *Après le Déluge*.
- 58 Die Zählung von /vj / aus »viande« als Silbe ließe sich vielleicht mit dem graphischen und assonierenden Parallelismus zu /vij / aus »pavillon« rechtfertigen.
- 59 Der einzige weitere Beleg für die Verwendung des Wortes in Rimbauds dichterischem Werk zeigt es in positiv bewertetem utopischem Zusammenhang: »-Quelquefois je vois au ciel des plages sans fin couvertes de blanches nations en joie. Un grand vaisseau d'or, au-dessus de moi, agite ses pavillons multicolores sous les brises du matin.« (*Adieu*).
- 60 Die »roten Fahnen« könnten zu einem direkten Zurückgehen auf die Referenzen »Freibeuter« oder gar »Sozialisten« verleiten. Die Funktion im Modell wird zeigen, daß beides zwar enthalten ist, aber nur einen konkreten Aspekt des Gemeinten unzulässig bevorzugen würde.
- 61 Man denke etwa an den zynischen Befehl in *Démocratie*: »la crevaison pour le monde qui va« oder an *Leconte de Lisle's Solvet seclum* (s. u. S. 181).
- 62 Vgl. *Le Bateau ivre* V. 53: »Glaciers, soleils d'argent, flots nacreux, cieus de braises!«
- 63 Es wäre auch eine andere Deutung denkbar: diese Vision einer neuen Welt hat nichts mit den alten Zufluchtsstätten (»retraites«) und Feuern (im Sinne von foyer und amour) zu tun, so wie man sie noch heute mit den eingeschränkten Sinnesorganen wahrnimmt (»qu'on entend, qu'on sent«).
- 64 Vgl. die »larmes de lait« für Sperma in dem Stuprum *Obscur et froncé* . . .
- 65 Eine psychoanalytische Deutung liegt »auf der Zunge«. Doch halten wir es für eine Einengung der Perspektive, die erotische Komponente im Bild überzubetonen. Der »sprachliche Orgasmus« ist selbst nur ein Teilmodell für ein umfassendes utopisches Glück, zu dem die neue Barbarei hinführen soll.
- 66 S. o. S. 23ff.
- 67 L. Chevalier (Classes laborieuses et Classes dangereuses à Paris, pendant la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, Paris 1978, LdP, Coll. Pluriel, S. 595) zitiert Buret (»Isolés de la nation, mis en dehors de la communauté sociale et politique, seuls avec leurs besoins et leurs misères, ils s'agitent pour sortir de cette effrayante solitude, et,

comme les barbares auxquels on les a comparés, ils méditent peut-être une invasion.» und fährt fort: »C'est bien désigner par ces mots ›barbares‹ et ›sauvages‹ et bien résumer les principaux aspects de la condition ouvrière et du comportement ouvrier, ramenés à des traits biologiques et à des caractères physiques. En ces lignes tout le reste de notre étude se trouve, à l'avance, contenu: l'attention à des différences que l'on considère comme étant de race et, d'autre part, le comportement violent qu'autorisent et qu'expliquent de telles croyances.«

68 Ebd. S. 613.

69 P. Lidsky, Les écrivains contre la Commune, Paris 1970.

70 Eine 1881 erschienene Sammlung leicht überarbeiteter Zeitungsartikel aus den Jahren 1870–71; zitierte Ausgabe Th. Gautier, Oeuvres complètes, Bd. III, Genf 1978.

71 Ebd. S. 344f. Anlässlich einer »Visite aux ruines« nach der Unterwerfung der Kommune ruft er aus: »Ils doivent être contents, les barbares féroces et stupides [...] les iconoclastes furieux, les ennemis acharnés du Beau [...] êtres difformes pétris de boue et de sang, natures diaboliquement perverses, faisant le mal pour le mal, étonnant par leurs crimes imbéciles la scélératesse elle-même, qui ne comprend plus, et ne retirant de leurs forfaits d'autre profit que l'exécration du monde civilisé!«

72 Ebd. S. 372f. Der Artikel »Paris-Capitale« plädiert für die Zurückverlegung der Regierung nach Paris: »Il y a sous toutes les grandes villes des fosses aux lions, des cavernes fermées d'épais barreaux où l'on parque les bêtes fauves, les bêtes puantes, les bêtes venimeuses, toutes les perversités réfractaires que la civilisation n'a pu apprivoiser, [...] tous les monstres du coeur, tous les difformes de l'âme; population immonde, inconnue au jour et qui grouille sinistrement dans les profondeurs des ténèbres souterraines. Un jour il advient ceci que le belluaire distrair oublie ses clefs aux portes de la ménagerie et ces animaux féroces se répandent par la ville épouvantée avec des hurlements sauvages. Des cages ouvertes s'élancent les hyènes de 93 et les gorilles de la Commune.«

Daß Gautier mit dieser Meinung über die Kommunarden nicht allein steht, sondern ziemlich genau die ›gut-bürgerliche‹ Meinung wiedergibt, beweisen die Beispiele, die A. Dupuy (1870–1871. La guerre, la Commune et la presse, Paris 1959, S. 137 ff.) aus der entsprechenden Presse anführt:

*Le Figaro*: »Qu'est-ce qu'un républicain? une bête féroce . . . Allons honnêtes gens! un coup de main pour en finir avec la vermine démocratique et internationale.«  
*L'Opinion Nationale*: »Le règne des scélérats est fini. On ne saura jamais par quels raffinements de cruauté et de sauvagerie, ils ont clos cette orgie du crime de la barbarie . . . Deux mois de pillage, de vols, d'assassinats et d'incendie.«

73 Ebd. S. 239ff. Laut A. Dupuy (1870–1871. La Guerre, S. 140) erschien der Artikel in den letzten Maitagen im regierungstreuen *Journal Officiel*.

74 A. Fairlie, Leconte de Lisle Poems on the Barbarian Races, Cambridge 1947; J. Vianey, Les ›Poèmes barbares‹ de Leconte de Lisle, Paris 1955; E. Pich, Leconte de Lisle et sa création poétique, Lyon 1975.

75 K. Marx, Die Klassenkämpfe in Frankreich 1848–1850, in: MEW 7, Berlin 1960, S. 21.

76 H. Friedrich, Die Struktur der modernen Lyrik, S. 80–81.

77 Die Kommentare von S. Bernard (Hrsg., *Rimbaud*, Oeuvres, S. 536–538), A. Adam (Hrsg., A. *Rimbaud*, Oeuvres complètes, S. 1019–1020), A. Py (Hrsg., A. *Rimbaud*, *Illuminations*, S. 226–229) etc. sind sich weitgehend einig, wenn sie auch lediglich vom ›oberflächlichen‹ semantischen Gehalt ausgehen und auf die zusätzliche Bedeutungsebene der Form weitgehend verzichten.

78 R. Kloepper/U. Oomen, Sprachliche Konstituenten, S. 82–84 und 182–199; hier S. 199 (das Zitat in der eckigen Klammer S. 185–6).

79 Vgl. auch den Stellenwert von Parallelismus und Metapher in R. Kloepper, Poetik und Linguistik und Das eigentliche Sprechen – Die Metapher.

80 R. Jakobson, Linguistik und Poetik, S. 166–167; vgl. ders. Poesie der Grammatik und



- Grammatik der Poesie, in: Mathematik und Dichtung, hrsg. v. H. Kreuzer und R. Gunzenhäuser, München <sup>4</sup>1971, S. 21–32 (Slg. Dialog 3).
- 81 Der Hinweis A. Adams (Hrsg., A. Rimbaud, Oeuvres complètes, S. 1019) auf den demokratischen Illuminismus und besonders auf J. Michelets »Communione de l'Amour« als Prinzip, das die Welt zusammenhält (*Michelet*, La Femme, Paris 1860, S. 353, spielt dabei mit der Homonymie von frz. »aimant« = »Magnet« und »liebend«: »Mais l'aimante Unité du monde, loin de la [la vie] tuer, la suscite: c'est par cela que cette Unité est l'Amour. Une telle centralisation, qui ne la veut? qui ne la sent, d'ici-bas jusqu'aux étoiles?«), ist sicher richtig, doch vermeidet *Rimbaud* im Gegensatz zu *Michelet* (S. 352: »Je ne puis me passer de Dieu.«) sorgfältig jede Erwähnung Gottes. Für ihn ist der Genius zwar eine die gegenwärtige Wirklichkeit transzendierende Kraft, aber eine rein innerweltliche.
- 82 R. Kloepfer/U. Oomen, Sprachliche Konstituenten, S. 193.
- 83 Die immer wieder angeführte Parallele zu 1. Joh. 4,8 ist übrigens rein inhaltlich. Als formale Vorbilder für den Parallelismus kommen eher die Lehrbücher des Alten Testaments in Betracht.
- 84 Zu dieser Verknüpfung von »Maß«, »Vernunft«, »Fruchtbarkeit« vgl. auch das oben (Anm. 81) angegebene Kapitel bei *Michelet*.
- 85 R. Kloepfer/U. Oomen, Sprachliche Konstituenten, S. 54–55.
- 86 H. Gunkel, Das Märchen im Alten Testament, Tübingen 1917; Artikel »Märchen« in RGG.
- 87 Vgl. V. Propp, Morphologie du conte, Paris 1970 (Coll. Points); M. Lüthi, Märchen, Stuttgart 1962 (Slg. Metzler); A. Jolles, Einfache Formen, Tübingen <sup>4</sup>1968.
- 88 Vgl. zum folgenden besonders H. Bausinger, Artikel »Bedürfnis«, in: Enzyklopädie des Märchens, hrsg. von K. Ranke u. a., Berlin 1977.
- 89 Dieses Entautomatisierungs-Phänomen gilt nicht nur für die nichtkünstlerischen automatisierten Strukturen (auf die sich Ju. M. Lotman, Die Struktur literarischer Texte, S. 114, bezieht), sondern ebenso, wenn nicht noch in höherem Maße, für stark normierte künstlerische Formen wie das Märchen.
- 90 Vgl. dagegen R. Kloepfer/U. Oomen, Sprachliche Konstituenten, S. 125: »Der Erwartung des Lesers wird formal entsprochen (das Schema »stimmt«) [...].«
- 91 Zu dieser Terminologie vgl. E. Benvéniste, Les relations de temps dans le verbe français (vgl. Anm. 29).
- 92 Der gewählte Ausdruck für »lieben« (»connaître une femme« = avoir des relations charnelles avec elle) ist eindeutig.
- 93 Vgl. auch Camus' *Caligula*.
- 94 H. Bénac, Dictionnaire des synonymes, Artikel »Décéder«: »terme d'administration [...] mourir de mort naturelle.
- 95 Ganz ausdrücklich wird die Verbindung zwischen Musik und neuer Liebe in *Vies II*: »Je suis un inventeur bien autrement méritant que tous ceux qui m'ont précédé; un musicien même, qui ai trouvé quelque chose comme la clef de l'amour.« Vgl. auch die soziale Komponente des Begriffes »Musik« in der Interpretation von *Solde*.
- 96 Die modernen Herausgeber, selbst wenn sie nichts von der angeblichen Bekehrung *Rimbauts* halten, stellen nicht etwa *Conte* oder *Solde* ans Ende der *Illuminations*, sondern *Génie*, wie wenn sie es als die Pflicht eines hauptamtlich mit Literatur Beschäftigten ansähen, das Werk *Rimbauts* trotz allem nicht mit einem an der Literatur verzweifelten, sondern mit einem erhabenen, utopischen Stück schließen zu lassen. (Ein Bedürfnis, dem übrigens auch die – berechnete – Endstellung der *Illuminations* gegenüber *Une saison en enfer* entgegenkommt.)
- 97 H. Garrigues, Les grands magasins de nouveautés et le petit commerce en détail, Thèse Paris 1898.
- 98 R. Kloepfer/U. Oomen, Sprachliche Konstituenten, S. 161–164; hier S. 163.
- 99 Vgl. dazu J. Michelet, La Femme, S. 326: »Aux laborieux concerts d'artistes, elle [die Frau als Muster des zukünftigen Menschen] pressent les concerts des peuples qui se

feront dans l'avenir, les grandes Fédérations où l'âme du genre humain s'unira dans l'accord final de l'universelle Amitié.»

- 100 Der gesamte Kontext (s. o. die Bemerkungen zu den qualifizierenden Adjektiven) legte eine positive, wenn auch ungewöhnliche (vgl. *Barbare*) Bedeutung von »atroce« nahe.

*Anmerkungen zu 4. Rimbaud der ›Kolonialwarenhändler‹*

- 1 Vgl. hierzu von verschiedenen methodischen Ansätzen her H. Friedrich, J.-L. Baudry, A. Kittang, T. Todorov.
- 2 Vgl. H. Fichte, Jean-Nicolas-Arthur Rimbaud in Afrika. Revolution als Restauration, in: Die Zeit Nr. 46, 7. Nov. 1980, S. 57f.
- 3 Ch. Grivel (in einer Bespr. der Correspondance 1888–1891 hrg. von J. Voellmy, Paris 1965 in: het Franse boek 35, 1965, S. 120–124; hier S. 123): »il ne croit pas au pouvoir ›magique‹ de l'or, mais plus banalement, plus réellement aussi, au *pouvoir bourgeois de l'or*.«

# Bibliographie

- Adam, A.: L'énigme des »Illuminations«, in: *Revue des Sciences Humaines*, 1950, S. 221–245.
- Adler, A.: *Möblierte Erziehung*, München 1970.
- Adorno, Th. W.: Rede über Lyrik und Gesellschaft, in: Th. W. A., *Noten zur Literatur I*, Frankfurt 1958, S. 73–104.
- Adorno, Th. W.: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt 1970 (Ges. Schriften 7).
- Agosti, St.: I messaggi formali della poesia, in: *Strumenti critici* 5, 1971, S. 1–38.
- Ahearn, E.: Imagination and the Real: Rimbaud and the City in Nineteenth Century Poetry, in: *Revue de litt. comparée* 47, 1973, S. 522–544.
- Alexandrian: *Le socialisme romantique*, Paris 1919.
- Angrand, P.: E. Cabet et la république de 1848, Paris 1948.
- Arnould, A.: *Histoire populaire et parlementaire de la Commune de Paris*, 3 Bde, Brüssel 1878 (repr. 1981).
- Autonomie der Kunst, *Zur Grenze und Kritik einer bürgerlichen Kategorie*, Frankfurt 1972 (es 592).
- Avale, A. S.: *Ideologia e letteratura*, Torino 1971.
- Bachtin, M.: *Die Ästhetik des Wortes*, hrsg. und eingel. v. R. Grübel, Frankfurt 1979 (es 967).
- Badesco, L.: *La génération poétique de 1860*, 2 Bde, Paris 1971.
- Banville, Th. de: *Oeuvres. Réimpression de l'édition de Paris 1890–1909*, 9 Bde, Genève 1972.
- Barck, K./Burmeister, B., Hrsg.: *Ideologie, Literatur, Kritik. Französische Beiträge zur marxistischen Literaturtheorie*, Berlin/Ost 1977.
- Barthes, R.: *Mythologies*, Paris 1957.
- Barthes, R.: *Essais critiques*, Paris 1964.
- Barthes, R.: *Literatur und Geschichte*, Frankfurt 1969 (es 303).
- Barthes, R.: *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris 1972, Coll. Points.
- Baudelaire, Ch.: *Oeuvres complètes*, éd. établie et annotée par Y. G. LeDantec, révisée, complétée et présentée par Cl. Pichois, Paris 1961 (Bibl. de la Pléiade).
- Baudry, J.-L.: Le texte de Rimbaud, in: *Tel Quel* 35, 1968, S. 46–63 und 36, 1969, S. 33–53.
- Bausinger, H.: Artikel »Bedürfnis« in: *Enzyklopädie des Märchens*, hrsg. v. K. Ranke u. a., Berlin 1977.
- Bays, G.: *The Orphic Vision. Seer Poets from Novalis to Rimbaud*, Lincoln 1964.
- Beardsley, M. C.: *Aesthetics*, New York 1958.
- Bellanger, C., Hrsg.: *Histoire générale de la Presse française*, Bd. 2, Paris 1969.
- Bénac, H.: *Dictionnaire des synonymes*, Paris 1956.
- Bénichou, P.: *Le sacre de l'écrivain, 1750–1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris 1973.
- Bénichou, P.: *Le temps des prophètes. Doctrines de l'âge romantique*, Paris 1977.
- Benjamin, W.: *Briefe*, 2 Bde, Frankfurt 1966.
- Benjamin, W.: *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, Frankfurt 1969.
- Benvéniste, E.: Les relations de temps dans le verbe français, in: E. B., *Problèmes de linguistique générale*, Paris 1966, S. 237–250.

- Bernard, S.: *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris 1959.
- Berrichon, P.: *Trois lettres inédites de Rimbaud*, in: *La Nouvelle Revue Française*, oct. 1912, S. 568–569.
- Bertozi, A. und Borer, A., Hrsg.: *Sondernummer Rimbaud von Berenice*, März 1981.
- Bierwisch, M.: *Strukturalismus. Geschichte, Probleme und Methoden*, in: *Kursbuch* 5, 1966, S. 77–152.
- Black, M.: *Metapher*, in: *Proceedings of the Aristotelian Society* 55, London 1954, S. 273–294.
- Black, M.: *Models and Metaphors. Essays in Language and Philosophy*, Ithaca 1962.
- Blumenberg, H.: *Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans*, in: H. R. Jauß, Hrsg., *Nachahmung und Illusion*, München 1964 (*Poetik und Hermeneutik* 1), S. 9–27.
- Blumenberg, H.: *Paradigmen zur Metaphorologie*, in: *Archiv für Begriffsgeschichte* 6, 1960, S. 7–142.
- Blumenberg, H.: *Arbeit am Mythos*, Frankfurt 1979.
- Böschstein, B.: *Wirkungen des französischen Symbolismus auf die deutsche Lyrik der Jahrhundertwende*, in: *Zur Lyrik-Diskussion*, hrsg. v. R. Grimm, Darmstadt <sup>2</sup>1974, S. 467–478.
- Bonnefoy, Y.: *Rimbaud par lui-même*, Paris 1961 (*Ecrivains de toujours*, 54).
- Bonnefoy, Y.: *Rimbaud devant la critique*, in: *Rimbaud*, S. 269–287.
- Bornecque, J.-H.: *Le Sous-Marin ivre de Rimbaud*, in: *Revue des Sciences Humaines*, 1954, S. 57–66.
- Bouillane de Lacoste, H. de: *Rimbaud et le problème des Illuminations*, Thèse Paris 1949.
- Bourdieu, P.: *Champ du pouvoir, champ intellectuel et habitus de classe*, in: *Scolies* 1, 1977, S. 7–26.
- Bravo, G.-M.: *Les socialistes avant Marx*, 3 Bde, Paris 1970.
- Breton, A.: *Manifestes du surréalisme*, Paris 1962 (*Coll. Idées*).
- Brock-Sulzer, E.: *Rimbaud, »Les Effarés«*, in: Wais, K., Hrsg., *Interpretationen französischer Gedichte*, Darmstadt 1970, S. 324–333.
- Butor, M.: *Le Point suprême et l'âge d'or à travers quelques oeuvres de Jules Verne*, in: M. B., *Répertoire I*, Paris 1962, S. 130–162.
- Bürger, P., Hrsg.: *Seminar: Literatur- und Kunstsoziologie*, Frankfurt 1978 (*stw* 245).
- Caillois, R.: *La Source du »Bateau ivre«*, in: *La Nouvelle Revue Française* 7, 1959, S. 1075–1084.
- Carter, W. C./Vines, R. F.: *A Concordance to the »Oeuvres Complètes« of Arthur Rimbaud*, Athens, Ohio Univ. Press, 1978.
- Cassagne, A.: *La théorie de l'art pour l'art en France*, Paris 1906.
- Caudwell, Chr.: *Illusion und Wirklichkeit. Eine Studie über die Grundlagen der Poesie*, Dresden 1966 (1. Aufl.: *Illusion and Reality – A Study of the Sources of Poetry*, London 1937).
- Celan, P.: *Ausgewählte Gedichte*, Frankfurt 1970 (*es* 262), S. 128 und 153.
- Červenka, M.: *Der Bedeutungsaufbau des literarischen Werks*, München 1977.
- Chadwick, Ch.: *Etudes sur Rimbaud*, Paris 1960.
- Chambers, R.: *L'inspiration communarde de Rimbaud*, in: *Rev. des Lettres Modernes*, Série A, Rimbaud, Heft 2, 1973, S. 63–80.
- Chambon, J.-P.: *Rimbaud versaillais? (ou l'art de changer son fusil d'épaule.)* in: *La Nouvelle Revue des Deux Mondes* 6, 1971, S. 554–560.
- Chevalier, L.: *Classes laborieuses et Classes dangereuses à Paris, pendant la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris 1978 (*LdP*, Coll. Pluriel).
- Choury, M.: *Rimbaud le communard illuminé*, in: M. Ch., *Les Poètes de la Commune*, Paris 1970, S. 35–73.
- Claudel, R.: *Une Saison en enfer et A. Rimbaud*, Paris 1931.
- Cohen, J.: *Structure du langage poétique*, Paris 1906.
- Constant, Abbé: *La Bible de la liberté*, Paris 1841.

- Coppée, F.: Oeuvres, Poésies 1864–1869: Le Reliquaire-Intimités-Poèmes modernes-La Grève des Forgerons, Paris o. J.
- Coquet, J.-Cl.: Combinaison et transformation en poésie (Arthur Rimbaud: les Illuminations), in: L'Homme, Sept. 1969, S. 23–41 = in: J.-Cl. C., Sémiotique littéraire, Paris 1972, S. 67–90.
- Coseriu, E.: Lexikalische Solidaritäten, in: Poetica 1, 1967, S. 293 ff.
- Courtois, M.: Le mythe du nègre chez Rimbaud, in: Littérature 11, 1973, S. 85–101.
- Daubray, A.: Fantaisie sur l'art, in: Le Pappillon 1, 1861, S. 566–567.
- Davies, M.: Une saison en enfer d'A. Rimbaud, Analyse du texte, Paris 1975 (Archives des Lettres Modernes 155).
- Decaudin, M.: Rimbaud et la Commune. Essai de mise au point, in: Travaux de Linguistique et de Littérature 9, 1975, S. 135–138.
- Decottignies, J.: Prélude à Maldoror. Vers une poétique de la rupture en France 1820–1870, Paris 1973.
- Delahaye, E.: Souvenirs familiaux, Paris 1925.
- Delcroix, M./Geerts, W.: ›Les Chats‹ de Baudelaire: une confrontation de méthodes, Namur/Paris 1980.
- Denis, Y.: Glose d'un texte de Rimbaud: ›Après le Déluge‹, in: Les Temps modernes 23, 1968, H. 268, S. 1261–1276.
- Denis, Y.: Le bain dans la mer à midi, in: Les Temps Modernes 24, 1969, S. 2067–2074.
- Derrida, J.: La mythologie blanche (la métaphore dans le texte philosophique), in: Poétique 2, 1971, S. 1–52.
- Dubois, J. et al.: Rhétorique générale, Paris 1970.
- Dubois, J. et al.: Rhétorique de la poésie, lecture linéaire, lecture tabulaire, Bruxelles 1977.
- Dubois, J.: Le vocabulaire politique et social en France de 1869 à 1872 à travers les oeuvres des écrivains, les revues et les journaux, Thèse Paris 1962.
- Duchet, C.: Autour du ›Dormeur du val‹ de Rimbaud, in: RHLF 1962, S. 371–380.
- Ducrot, J.: Le retour de la poésie française à l'antiquité grecque au milieu du XIXe siècle, in: RHLF 23, 1916, S. 329–367.
- Dufrenne, M.: Le poétique, Paris 1973.
- Dupuy, A.: 1870–1871. La guerre, la Commune et la presse, Paris 1959 (Coll. ›kiosque‹).
- Eco, U.: Einführung in die Semiotik, München 1972 (UTB 105).
- Eigeldinger, M.: L'anomie dans ›Une Saison en enfer‹, in: Romantisme 27, 1980, S. 3–13.
- Enzensberger, H. M.: Einzelheiten II. Poesie und Politik, Frankfurt/M. <sup>3</sup>1970 (es 87).
- Esaer, E.: Langage de l'Art. Reflexion sur un prétexte rimbaldien, in: Rev. de l'Institut de Sociologie 1979, S. 299–349.
- Esquiros, A.: L'Evangile du peuple, Paris 1840.
- Etiemble, R.: Les sources littéraires du ›Bateau ivre‹, in: RHLF 47, 1947, S. 245–256.
- Etiemble, R.: Le mythe de Rimbaud, 4 Bde, Paris 1954 ff.
- Etiemble, R.: Le poète trahi, in: Rimbaud, S. 229–269.
- Etiemble, R.: Le Sonnet des ›Voyelles‹, Paris 1968.
- Etiemble, R./Gaulière, Y.: Rimbaud, Paris <sup>2</sup>1950.
- Evans, D. O.: Le socialisme romantique, Paris 1948.
- Fairlie, A.: Leconte de Lisle. Poems on the Barbarian Races, Cambridge 1947.
- Felsch, A.: A: Rimbaud, Poetische Struktur und Kontext. Paradigmatische Analyse und Interpretation einiger ›Illuminations‹, Bonn 1977 (Abhandl. zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, 247).
- Fichte, H.: Jean-Nicolas-Arthur Rimbaud in Afrika. Revolution als Restauration, in: Die Zeit, Nr. 46 vom 7. Nov. 1980, S. 57–58.

- Fietkau, W.: Schwanengesang auf 1848. Ein Rendez-vous am Louvre: Baudelaire, Marx, Proudhon und V. Hugo, Reinbek 1978 (dub 106).
- Flaschka, H.: Modell, Modelltheorie und Formen der Modellbildung in der Literaturwissenschaft, Köln <sup>2</sup>1981.
- Fónagy, I.: Le langage poétique: forme et fonction, in: Problèmes du langage, Paris 1966, S. 72–166.
- Fónagy, I.: Der Ausdruck als Inhalt, in: Mathematik und Dichtung, S. 243–274.
- Fongaro, A.: Les échos verlainiens chez Rimbaud et le problème des *Illuminations*, in: Revue des sciences humaines, 1962, S. 263–272.
- Foucault, M.: R. Roussel, Paris 1963.
- Foucault, M.: Les Mots et les Choses, Paris 1966.
- Fourier, Ch.: Théorie des Quatre Mouvements [...] publ. [...] par Mme S. Debout, Paris 1967.
- Fourier, Ch.: Théorie de l'unité universelle, Paris 1841–1843 Réimpr. Paris <sup>2</sup>1971 (Oeuvres complètes, II–V).
- Fowlie, W.: Rimbaud and the Commune, in: The Mass. Review 12, 1971, S. 517–520.
- Frétet, J.: L'aliénation poétique, Paris 1946.
- Freund, W.: Die Literarische Parodie, Stuttgart 1981 (Slg. Metzler, 200).
- Friedrich, H.: Die Struktur der modernen Lyrik, Hamburg <sup>2</sup>1967, (<sup>1</sup>1956).
- Frisk, H.: Griech. etymologisches Wörterbuch, 2 Bde. Heidelberg 1960.
- Ganiage, J.: L'expansion coloniale de la France sous la Troisième République, Paris 1968.
- Garrigues, H.: Les grands magasins de nouveautés et le petit commerce en détail, Thèse Paris 1898.
- Gascar, P.: Rimbaud et la Commune, Paris 1971 (Coll. Idées).
- Gautier, Th.: Poésies complètes, publ. par R. Jasinski, Nouv. édition revue et augmentée, 3 Bde, Paris 1970.
- Gautier, Th.: Oeuvres complètes, 3 Bde, Genf 1978.
- Genette, G.: Vraisemblance et motivation, in: Communications 11, 1969, S. 5–21.
- Genette, G.: Palimpsestes. La littérature au second degré, Paris 1982.
- Gengoux, J.: La pensée poétique de Rimbaud, Paris 1950.
- Gide, A./Valéry, P.: Correspondance 1890–1942, Paris 1955.
- Giusto, J.-P.: Rimbaud créateur, Thèse Paris 1980.
- Glatigny, A.: Oeuvres. Poésies complètes: Les Vignes folles. – Les Flèches d'or. – Gilles et Pasquins. Notice par A. France, Paris (1879).
- Greimas, A. J.: Sémantique structurale, Paris 1966.
- Greimas, A. J., Hrsg.: Essais de sémiotique poétique, Paris 1972.
- Grivel, Ch.: Besprechung von Rimbauds »Correspondance 1888–1891«, hrsg. v. J. Voellmy, Paris 1965, in: het Franse boek 35, 1965, S. 120–124.
- Grivel, Ch.: Matériaux pour servir à l'examen sociologique de la poésie à la fin du Second Empire, in: Neophilologus 1966, S. 44–57.
- Grivel, Ch.: Production de l'intérêt romanesque. Un état du texte (1870–1880), un essai de constitution de sa théorie, Paris/Den Haag 1973.
- Guiraud, P.: L'évolution statistique du style de Rimbaud et le problème des »Illuminations«, in: Mercure de France 1, X, 1954, S. 201–234.
- Guiraud, P.: Index du vocabulaire du symbolisme, IV: Index des mots des »Illuminations« d'Arthur Rimbaud, Paris 1954.
- Gunkel, H.: Das Märchen im Alten Testament, Tübingen 1917.
- Guyaux, A.: A propos des *Illuminations*, in: RHLF sept.–oct. 1977, S. 795–811.
- Guyaux, A.: La poétique du fragment – Essai sur les *Illuminations* de Rimbaud, Thèse Paris 1981.
- Guyaux, A.: Chronologie pour une chronologie, in: Rimbaud vivant 21, 1982, S. 10–40.
- Guyaux, A., Hrsg.: Lectures de Rimbaud, Sondernummer der Revue de L'Université de Bruxelles 1982.

- Habermas, J./Luhmann, N.: Theorie der Gesellschaft oder Sozialtechnologie – was leistet die Systemforschung? Frankfurt 1971.
- Habermas, J.: Technik und Wissenschaft als ›Ideologie‹, Frankfurt <sup>2</sup>1976 (es 287).
- Hamburger, M.: Die Dialektik der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Konkreten Poesie, München 1972.
- Hannappel, H./Melenk, M.: Alltagssprache, München 1979.
- Haupt, H.-G.: Die »schwankende Klasse«. Zur Bedeutung des Kleinbürgertums für die Arbeiterbewegung am Beispiel der Pariser Commune, in: Kursbuch 45, 1976, S. 171–188.
- Heidegger, M.: Rimbaud, in: aujourd'hui Rimbaud. Enquête de R. Munier, Paris 1976 (Archives des Lettres Modernes, Archives Rimbaud 2), S. 12–17.
- Henry, A.: Métonymie et métaphore, Paris 1971.
- Hesse, M. B.: The Explanatory Function of Metaphor (1965), in: M. B. H., Models and Analogies in Science, Univ. of Notre Dame Press 1970, S. 249–259.
- Höllerer, W.: Theorie der modernen Lyrik. Dokumente zur Poetik. Reinbek 1965 (rde 231–233).
- Hörmann, H.: Semantische Anomalie, Metapher und Witz oder ›Schlafen farblose grüne Ideen wirklich wütend?‹, in: Folia linguistica 5, 1971, S. 310–330.
- Hudde, H.: Täuschung der Lesererwartung als Protest gegen den Krieg. Rimbauds ›Dormeur du val‹ im Unterricht der Sekundar-Stufe II, in: Die Neueren Sprachen 22, 1973, S. 358–366.
- Hugo, V.: Oeuvres poétiques complètes, hrsg. v. P. Albouy, 3 Bde, Paris 1964–1974 (Bibl. de la Pléiade).
- Hugo, V.: Oeuvres complètes, éd. chronol., hrsg. v. J. Massin, 36 Bde, Paris 1969–1974.
- Hunt, H. J.: Le Socialisme et le romantisme en France, Etude de la presse socialiste de 1830–1848, Oxford 1935.
- Hutcheon, L.: Ironie et parodie: stratégie et structure, in: Poétique 8, 1977, S. 467–477.
- Immanente Ästhetik – Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne, hrsg. von W. Iser, München 1966 (Poetik und Hermeneutik 2).
- Jakobson, R.: Der Doppelcharakter der Sprache. Die Polarität zwischen Metaphorik und Metonymik, in: Literaturwissenschaft und Linguistik, hrsg. v. J. Ihwe, Bd. I, Frankfurt 1971, S. 323–333.
- Jakobson, R.: Linguistik und Poetik, in: Literaturwissenschaft und Linguistik, Bd. II, S. 142–178.
- Jakobson, R.: Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie, in: Mathematik und Dichtung, S. 21–32.
- Jakobson, R.: Huit questions de poétique, Paris 1977 (Coll. Points).
- Janz, M.: Vom Engagement absoluter Poesie. Zur Lyrik und Ästhetik Paul Celans, Frankfurt 1976.
- Jasinski, R.: A travers le XIXe siècle, Paris 1975.
- Jauß, H. R.: Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik 1, München 1977.
- Jauß, H. R.: Baudelaire's Rückgriff auf die Allegorie, in: W. Haug, Hrsg., Formen und Funktionen der Allegorie, Stuttgart 1979, S. 686–700.
- Jolles, A.: Einfache Formen, Tübingen <sup>4</sup>1968.
- Jouffroy, A.: Surréalisme et poésie, in: F. Alquié, Hrsg., Entretiens sur le Surréalisme, Paris 1968, S. 125–140.
- Kittang, A.: Discours et Jeu, Essai d'analyse des textes d'Arthur Rimbaud, Diss. Bergen 1973, Bergen/Oslo/Grenoble 1975 (Contributions norvégiennes aux études romanes, No. 5).

- Klaus, G./Buhr, M., Hrsg.: Philosophisches Wörterbuch, 2 Bde, Berlin <sup>8</sup>1971.
- Klaus, G.: Die Macht des Wortes. Ein erkenntnistheoretisch-pragmatisches Traktat, Berlin <sup>6</sup>1972.
- Kloepfer, R.: Das trunkene Schiff. Rimbaud – Magier der kühnen Metapher?, in: Romanische Forschungen 80, 1968, S. 147–167.
- Kloepfer, R.: Vorwort zu J. Rivière, Rimbaud, Freiburg 1968, S. 7–29 (Neudruck München 1980).
- Kloepfer, R./Oomen, U.: Sprachliche Konstituenten moderner Dichtung. Entwurf einer deskriptiven Poetik – Rimbaud –, Bad Homburg v. d. H. 1970.
- Kloepfer, R.: Vers Libre – Freie Dichtung. Eine poetische Tradition jenseits von Metrik und linguistischer Poetik?, in: LiLi 3, 1971, S. 81–106.
- Kloepfer, R.: Poetik und Linguistik, München 1975 (UTB).
- Kloepfer, R.: Das eigentliche Sprechen – Die Metapher, in: W. Bergerfurth, Hrsg., Festschrift für R. Rohr, Heidelberg 1979, S. 253–269).
- Koechlin, H.: Die Pariser Kommune im Bewußtsein ihrer Anhänger, Diss. Basel 1950.
- Köller, W.: Semiotik und Metapher, Stuttgart 1975.
- Kristeva, J.: La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle: Lautréamont et Mallarmé, Paris 1974.
- Kupsch-Losereit, S.: Rimbaud, sa théorie de l'art et la Commune, in: Travaux de linguistique et de littérature 14/2, 1976, S. 147–157.
- Lamartine, A. de: Oeuvres poétiques complètes. Texte établi, annoté et présenté par M. F. Guyard, Paris 1963 (Bibl. de la Pléiade).
- Lamennais, F. de: Traduction nouvelle des Evangiles avec des notes et des réflexions, Paris 1846.
- Landwehr, J.: Text und Fiktion. Zu einigen literaturwissenschaftlichen und kommunikationstheoretischen Grundbegriffen, München 1975 (Krit. Information, 30).
- Lautréamont/G. Nouveau, Oeuvres complètes, hrsg. von P.-O. Walzer, Paris 1970 (Bibl. de la Pléiade).
- Lautréamont, Das Gesamtwerk. Aus dem Französischen mit einem Nachwort und einer Bibliographie von Ré Soupault, Reinbek b. H. 1963.
- Laverdant, D.: De la mission de l'art et du rôle des artistes, in: La Phalange 1, 1845, S. 253–272.
- LeGuern, M.: Sémantique de la métaphore et de la métonymie, Paris 1973.
- Leroy-Beaulieu, P.: De la colonisation chez les peuples modernes, Paris 1874.
- Link, J.: Die Struktur des literarischen Symbols, München 1975 (Kritische Information 24).
- Lissagaray, P.: Geschichte der Kommune von 1871, Frankfurt 1971 (1. Aufl. 1877).
- Lotman, Ju. M.: Die Struktur literarischer Texte, München 1972.
- Lüthi, M.: Märchen, Stuttgart 1962 (Slg. Metzler).
- Zur Lyrik-Diskussion, hrsg. v. R. Grimm, Darmstadt <sup>2</sup>1974 (WdF 111).
- Malengrenz, M.: Fourier et la métaphore, in: Communications 19, 1973, S. 148–154.
- Mallarmé, St.: Oeuvres complètes, hrsg. v. H. Mondor und G. Jean-Aubry, Paris 1965 (Bibl. de la Pléiade).
- Mannoni, O.: Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène, Paris 1969.
- Marcuse, H.: Kultur und Gesellschaft, Frankfurt 1965 (es 101).
- Marcuse, H.: Konterrevolution und Revolte, Frankfurt 1973 (es 591).
- Marcuse, H.: Versuch über die Befreiung, Frankfurt 1969 (es 329).
- Marx, K.: Die Klassenkämpfe in Frankreich 1848 bis 1850, in: MEW 7, Berlin 1960.
- Marx, K.: Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte, in: MEW 8, Berlin 1972, S. 111–207, 557–562.
- Marx, K.: Erste Adresse des Generalrats über den deutsch-französischen Krieg, in: Pariser Kommune 1871, hrsg. v. D. M. Schneider, Reinbek 1971, Bd. II, S. 133.



- Mathematik und Dichtung, hrsg. von H. Kreuzer/R. Gunzenhäuser, München 1971.
- Mayeur, J.-M.: *Les débuts de la III<sup>ème</sup> République*, Paris 1973.
- Michel, P.: *Un mythe romantique. Les Barbares, 1789–1848*, Lyon 1981.
- Michelet, J.: *La Bible de l'Humanité*, Paris 1864.
- Michelet, J.: *Histoire de la Révolution Française*, Ed. établie et commentée par G. Walter, 2 vol., Paris 1961 (Bibl. de la Pléiade); zuerst Paris 1847–1853.
- Michelet, J.: *Le peuple* (1846), éd. P. Viallaneix, Paris 1974, S. 72.
- Michelet, J.: *L'Amour*, Paris o. J.
- Michelet, J.: *La Femme*, Paris 1860.
- Michelet, J.: *La Sorcière* [1862], hrsg. von P. Viallaneix, Paris 1966.
- Moles, A. A.: *Théorie de l'information et perception esthétique*, Paris 1958 (erweiterte dt. Ausgabe: Köln 1971).
- Mondor, H.: *Vie de Mallarmé*, Paris 191946.
- Morrisette, B.: *The Great Rimbaud Forgery. The Affair of ›La Chasse spirituelle‹*, Saint Louis 1956.
- Mukařovský, J.: Ästhetische Funktion, Norm und ästhetischer Wert als soziale Fakten, in: J. M., Kapitel aus der Ästhetik, Frankfurt 1970, S. 7–112.
- Nadeau, M.: *Histoire du surréalisme suivi de Documents surréalistes*, Paris 1964.
- Neumann, G.: Die absolute Metapher. Ein Abgrenzungsversuch am Beispiel S. Mallarmés und P. Celans, in: *Poetica* 3, 1970, S. 188–225.
- Nieraad, J.: »Bildgesegnet und bildverflucht«, Darmstadt 1977.
- Nies, F.: Kleinigkeiten wie Großbuchstaben – Optische Signale in Baudelaire's Gedichten, in: *Imago Linguae – Festschrift für F. Paepcke*, hrsg. v. K. Bender/K. Berger/M. Wandruszka, München 1977, S. 425–441.
- Nöding, H.: Themen Baudelaire's: Das Blut im Rinnstein, der Lumpensammler und die Schönheit, in: P. Brockmeier/H. H. Wetzel, Hrsg., *Französische Literatur in Einzeldarstellungen*, Bd. 2, Stuttgart 1981, S. 123–170.
- Noulet, E.: *Le premier visage de Rimbaud. Huit poèmes de jeunesse. Choix et commentaire*, Bruxelles 1953.
- Noulet, E.: *Le Poème d'une Larme*, in: *Revue de l'Université de Bruxelles* 14, 1961–1962, S. 169–179.
- Noulet, E.: *Sur la ›Chanson de la plus haute tour‹ d'A. Rimbaud*, in: *Bulletin de l'Académie Royale* 39, 1961, S. 144–155.
- Noulet, E.: *Le ton poétique*, Paris 1971.
- Le Nouveau Roman: hier, aujourd'hui*, 2 Bde, Paris 1972 (Coll. 10/18).
- Le Parnasse Contemporain, Recueil de vers nouveaux. Série 1–3. Réimpression de l'éd. de Paris 1866–1876*, Genève 1971.
- Peter, A.: »Une Saison en enfer.« *Commentaire du texte, plus particulièrement des chapitres ›Mauvais sang‹ et ›Matin‹*, Diss. Zürich 1974.
- Petriconi, H.: Das Meer und der Tod in drei Gedichten von Mallarmé, Rimbaud und Claudel (1949), in: K. Wais, Hrsg., *Interpretationen französischer Gedichte*, Darmstadt 1970, S. 334–352.
- Pich, E.: *Leconte de Lisle et sa création poétique*, Lyon 1975.
- Plessen, J.: *Promenade et Poésie. L'expérience de la marche et du mouvement dans l'oeuvre de Rimbaud*, Den Haag/Paris 1967.
- Plessen, J.: *Mythes et traditions au service d'une pratique de la rupture. Le cas Rimbaud*, in: *Rapports* 50, 1980, S. 81–86.
- Plessis, A.: *De la fête impériale au mur des fédérés. 1852–1871*, Paris 1973 (Nouv. Hist. de la France Contemp. 9).
- Ponton, R.: *Programme esthétique et accumulation du capital symbolique. L'exemple du Parnasse*, in: *Rev. française de sociologie* 14, 1973, S. 202–220.

- Poulet, G.: La poésie éclatée, Baudelaire/Rimbaud, Paris 1980.
- Propp, V.: Morphologie du conte, Paris 1970 (Coll. Points).
- Proudhon, P.-J.: Avertissement aux propriétaires ou Lettre à M. Considérant [...], Paris 1848.
- Proudhon, P.-J.: Système des Contradictions Economiques ou Philosophie de la Misère [1846] hrsg. v. R. Picard, 2 Bde, Paris 1923 (Oeuvres complètes de P.-J. P., Nouv. Edition).
- Proudhon, P.-J.: La Bible annotée (Nouveau Testament). Les Evangiles, Paris 1866.
- Quaghebeur, M.: L'oeuvre nommée Arthur Rimbaud, Thèse Louvain 1975.
- Richard, J. P.: Rimbaud ou la poésie du devenir, in: J. P. R., Poésie et profondeur, Paris 1955, S. 187–250.
- Ricoeur, P.: Le conflit des interprétations, essais d'herméneutique, Paris 1969.
- Ricoeur, P.: La métaphore vive, Paris 1925.
- Riedel, E.: Strukturwandel in der Lyrik Rimbauds, München 1982, Romanica Monacensia 19.
- Riffaterre, M.: La métaphore filée dans la poésie surréaliste, in: Langue française 1, 1969, S. 46–60.
- Riffaterre, M.: »Le poème comme représentation«, in: Poétique 1, 1970, S. 401–418.
- Rihs, Ch.: La Commune de Paris, sa structure et ses doctrines, Paris 1973.
- Rimbaud, A.: Le Reliquaire. Poésies. Préf. de R. Drazens, Paris 1891.
- Rimbaud, A.: Oeuvres complètes, hrsg. v. Rolland de Renévill/J. Mouquet, Paris 1954 (Bibl. de la Pléiade).
- Rimbaud, A.: Oeuvres, Introduction et notes par S. Bernard, Paris 1961 (Class. Garnier); 2. erw. Aufl. v. A. Guyaux, 1981.
- Rimbaud, A.: Oeuvres complètes, édition établie, présentée et annotée par A. Adam, Paris 1972 (Bibl. de la Pléiade).
- Rimbaud, A.: Poésies, hrsg. v. A. Ruff. Edition critique. Introduction, classement chronologique et notes, Paris 1978.
- Rimbaud, A.: Illuminations (Painted plates), éd. critique établie par H. Boullane de Lacoste, Paris 1949.
- Rimbaud, A.: Illuminations, Texte établi, annoté et commenté avec une Introduction, un Répertoire des thèmes et une Bibliographie par A. Py, Genf/Paris 1969 (TLF 147).
- Rimbaud, A.: Lettres du voyant (13 et 15 mai 1871) éditées et commentées par G. Schaeffer. La voyance avant Rimbaud par M. Eigeldinger, Genève/Paris 1975 (TLF 217).
- Rimbaud, A. et al: Album zutique, hrsg. v. P. Pia, Paris, Cercle du livre précieux, 1962, 2 Bde.
- Rimbaud, Paris 1968 (Coll. Génies et Réalités).
- A. Rimbaud 1 ff., 1972 ff., hrsg. v. L. Forestier, in: La Revue des Lettres Modernes, Paris.
- Amis de Rimbaud: Etudes rimbaldiennes, hrsg. v. P. Petitfils, 1 ff., 1968 ff., Paris 1969 ff.
- Archives A. Rimbaud 1 ff., 1975 ff., in: Archives des Lettres Modernes, Paris.
- Rivière, J.: Rimbaud. Dossier 1905–1925, Paris 1977.
- Rolland de Renévill, A.: Rimbaud le Voyant, Paris 1929.
- Rüsch, J.-P.: Ophelia. Zum Wandel des lyrischen Bildes im Motiv der »navigatio vitae« bei A. Rimbaud und im dt. Expressionismus, Diss. Zürich 1964.
- Ruff, M.-A.: Rimbaud, Paris 1968 (Connaissance des Lettres, 60).
- Russischer Formalismus, hrsg. v. J. Striedter, München 1971 (UTB 40).
- Sartre, J.-P.: L'engagement de Mallarmé, in: Obliques, No. spécial 1979, S. 169–194.
- Schmidt, S. J.: Alltagssprache und Gedichtssprache. Versuch einer Bestimmung von Differenzqualitäten, in: Poetica 2, 1968, S. 283–303.

- Schmidt, S. J.: Konkrete Dichtung: Theorie und Konstitution, in: *Poetica* 4, 1971, S. 13–31.
- Schneider, D. M., Hrsg.: *Pariser Kommune 1871*, 2 Bde, Reinbek b. H. 1971.
- Schulze, J.: Überlegungen zur inhaltlichen Kommentierung dunkler Gedichte, in: *Poetica* 8, 1976, S. 145–176.
- Stachowiak, H.: *Allgemeine Modelltheorie*, Wien/New York 1973.
- Starkie, E.: *Das trunkene Schiff*, Hamburg 1963 (engl. Originalausg. 1938).
- Starobinski, J.: Y. Bonnefoy: La poésie entre deux mondes, in: *Critique* 385/6, 1979, S. 505–522.
- Steinmetz, J.-L.: Ici, Maintenant, Les ›Illuminations‹, in: *Littérature* 11, 1973, S. 22–45.
- Stenzel, H.: *Der historische Ort Baudelaires*, München 1980.
- Stierle, K.: Möglichkeiten des dunklen Stils in den Anfängen moderner Lyrik in Frankreich, in: *Immanente Ästhetik – Ästhetische Reflexion*, S. 157–194.
- Thiers, A.: *Histoire de la Révolution Française*, Paris 1824–1827; zit. nach Ausg. Frankfurt 1854.
- Tiedemann-Bartels, H.: Versuch über das ästhetische Gedicht. Baudelaire, Mallarmé, George, München 1971 (Passagen).
- Todorov, T.: *Théorie du symbole*, Paris 1977.
- Todorov, T.: *Symbolisme et interprétation*, Paris 1978.
- Todorov, T.: Une complication de texte: Les ›Illuminations‹, in: *Poétique* 9, 1978, S. 241–253.
- Valéry, P.: *Cahiers*, hrsg. v. J. Robinson, 2 Bde, Paris 1974.
- Vallès, J.: *Oeuvres complètes*, hrsg. v. L. Scheler, Paris 1950ff.
- Verlaine, P.: *Oeuvres en prose complètes*, hrsg. v. J. Borel, Paris 1972 (Bibl. de la Pléiade).
- Verlaine, P.: *Oeuvres poétiques complètes*, hrsg. v. Y. G. Le Dantec/J. Borel, Paris 1962 (Bibl. de la Pléiade).
- Verwey, Th./Witting, G.: *Die Parodie in der neueren deutschen Literatur. Eine systematische Einführung*, Darmstadt 1979.
- Vianey, J.: *Les ›Poèmes barbares: de Leconte de Lisle*, Paris 1955.
- Villetard, E.: *L'insurrection du 18 mars*, Paris 1872.
- Vološinov, V. N.: *Marxismus und Sprachphilosophie*, Frankfurt 1975.
- Wais, K.: Das Brise marine – Thema von Rousseau bis Mallarmé, in: *ZfSL* 61, 1938, S. 211–218.
- Watzlawick, P./Weakland, J. H./Fisch, R., *Change*, New York 1974; dt.: *Lösungen. Zur Theorie und Praxis menschlichen Wandels*, Bern 1974.
- Weinberg, B.: ›Le bateau ivre‹ or the limits of Symbolism, in: *PMLA* 72, 1959, S. 165–193.
- Weinrich, H.: Semantik der kühnen Metapher, in: *DVjs* 37, 1963, S. 325–344.
- Weinrich, H.: Semantik der Metapher, in: *Folia linguistica* 1, 1967, S. 3–17.
- Weinrich, H.: Linguistische Bemerkungen zur modernen Lyrik, in: *Akzente* 15, 1968, S. 29–47.
- Welch, L. und C.: *Rimbaud and city life*, in: L. u. C. W., Adress: Rimbaud, Mallarmé, Butor, Victoria 1979.
- Wetzel, H. H.: Rimbauds ›Chant de guerre parisien‹ als Beispiel engagierter Dichtung, in: *GRM* 27, 1977, S. 426–442.
- Wetzel, H. H.: Das Leben poetisieren oder »Poesie leben«? – Zur Bedeutung des metaphorischen Prozesses im Surrealismus, in: P. Brockmeier/H. H. Wetzel, Hrsg., *Französische Literatur in Einzeldarstellungen*, Bd. 3, Stuttgart 1982, S. 71–131.
- Wetzel, H. H.: »Vieillesse poétique«? – Quelques remarques sur ›Larme‹ et ›Bonne pensée du matin‹, in: *Revue de l'Univ. de Bruxelles* 1982, S. 93–102.

## 250 Bibliographie

Wittgenstein, L.: Logisch-philosophische Abhandlungen, in: L. W., Schriften 1, Frankfurt/M. 1969.

Zilberberg, C.: Un essai de lecture de Rimbaud: ›Bonne pensée du matin‹, in: A.-J. Greimas, Hrsg., Essais de sémiotique poétique, Paris 1972, S. 140–154.

Zima, P. V., Hrsg.: Textsemiotik als Ideologiekritik, Frankfurt/M. 1977 (es 796).

# Namenregister

- Adam 162  
Agosti 125, 133
- Banville 31 ff., 36, 41 f., 83, 103 f., 105  
Barthes 172  
Baudelaire 14, 25, 30, 31 f., 34, 37, 53 f., 59,  
66, 69 f., 72 f., 83, 99, 109 f., 116, 165 f.,  
197  
Baudry 5 f.  
Bernard 132  
Berrichon 3, 4  
Bierwisch 6  
Black 11, 13, 22  
Blanqui 68  
Bouillane de Lacoste 137  
Breton 150
- Cabet 110  
Celan 27  
Claudel 4  
Commune de Paris siehe Kommune von  
1871  
Coppée 36, 41, 48 f., 53, 86 ff., 107, 180  
Courbet 67
- Delahaye 3, 123, 139  
Demeny 57, 62 f., 84 f., 93, 95, 97, 113  
Denis 168  
Du Camp 32, 103
- Eco 153  
Etiemble 3
- Fietkau 165  
Flaubert 85, 180  
Flourens 68  
Fourier 30, 66, 70 f., 74, 127, 180, 186  
Friedrich 1, 6, 8, 75, 182, 198
- Gautier 31 f., 74, 180  
Genette 149  
Giusto 4  
Glatigny 36 f., 97, 99, 107
- Hesse 11
- Hugo 7, 29, 33, 43, 47 f., 51, 53, 56, 62,  
66 f., 72, 169, 197  
Hummel 57  
Huysmans 158
- Izambard 3, 62 ff., 79, 83, 85, 95
- Jakobson 6, 16 ff., 21 f., 183
- Kittang 6, 176  
Kloepfer 6, 16, 109, 154  
Kommune von Paris (1871) 2 f., 8, 33, 38,  
66 ff., 74 f., 79 f., 86, 90, 92, 96, 114 ff.,  
165, 168, 198
- Lamartine 29, 66 f., 99 f.  
Lautréamont 8, 32, 39, 199  
Leconte de Lisle 32, 42, 75, 85, 180 f.  
Lotman 6, 13, 38, 188
- Mallarmé 3 f., 8, 39, 109, 120, 157 f., 197,  
199  
Michelet 32 f., 25, 27, 30, 42 ff., 71, 75, 172,  
179 f., 186  
Morrisette 149 ff.  
Musset 42
- Napoléon III. 30, 33, 43, 46, 59, 67, 70, 116,  
160, 163  
Nouveau 137
- Oomen 6, 154
- Parnasse Contemporain (Parnassiens) 7 f.,  
14, 31 ff., 36, 41, 65, 75, 78, 84, 86,  
103 ff., 146, 157, 180, 197  
Picard 90, 92  
Plessen 4  
Proudhon 30, 38, 76  
Propp 189
- Reverdy 26  
Richard 4, 5  
Richards 22  
Ricoeur 13, 21 f., 153 f.  
Riffaterre 129

## 252    Namenregister

Rivière 4

Rochefort 33, 67

Rolland de Renéville 151

Rousseau 72, 139

Sand 180

Saint-Simon 47, 66

Stachowiak 11, 13

Thiers 43 ff., 68, 87, 90, 92 f.

Todorov 153

Valéry 4

Vallès 33, 67

Verlaine 3 f., 19 f., 27, 32, 34, 39, 51, 57, 67,  
111, 119 f., 123, 133, 138, 142, 198 f.

Vermersch 33, 67

Verne 108 f.

Voltaire 23, 110

Weinrich 22, 25

Zille 57

# Titelregister

(der erwähnten Werke Rimbauds)

Accroupissements 36, 62 f., 79, 107, 113  
Adieu 120, 127, 135, 137, 143, 148  
A la musique 35 f., 58, 80  
Album zutique 34, 104  
Alchimie du verbe 63, 74, 118 ff., 142  
Après le Déluge 38 f., 108, 129, 148, 151,  
155, 159, 165 ff.  
Les Assis 35 f., 58

Bal des Pendus 33  
Barbare 4, 39, 42, 117, 148, 155, 159,  
173 ff., 184, 186, 192  
Le Bateau ivre 62, 82, 103 f., 106, 107 ff.,  
134, 143  
Bonne pensée du matin 125 ff.  
Brouillons d' Une saison en enfer 147  
Le Buffet 58

Au Cabaret-Vert 38, 58  
Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs 33,  
58, 103 ff., 155 f.  
Chanson de la plus haute tour 130 f.  
Chant de guerre parisien 36, 38, 62 f., 78,  
85 ff., 107, 114, 180  
La Chasse spirituelle 149 ff.  
Le Coeur du pître siehe Le Coeur supplicié  
Un Coeur sous une soutane 101  
Le Coeur supplicié 3, 36, 37, 57, 62 f., 78,  
79 ff., 83 f., 107, 109  
Conte 38 f., 115, 134 f., 148, 154 f., 186,  
188 ff., 195

Credo in unam siehe Soleil et chair

Délires I (Vierge folle) 54, 140 ff., 191  
Délires II siehe Alchimie du verbe  
Démocratie 143, 146, 148, 152, 155, 159 ff.,  
184  
Départ 148  
Derniers vers 1, 32, 39, 117, 118 ff.  
Le Dormeur du val 33, 35, 52, 55 ff., 58, 107

L'Eclair 141 ff.  
L'Eclatante victoire de Sarrebruck 58  
Les Effarés 33, 35, 48 ff., 57 f., 60, 107  
Enfance 154  
Eternité 130 f., 136

L'Etoile a pleuré rose . . . 31, 78  
Les Etrennes des orphelins 33

Faim 127, 130 f., 134  
Fêtes de la faim siehe Faim  
Fleurs 105, 148, 152, 154, 155 ff.  
Le Forgeron 8, 30, 33, 42 ff., 66, 69, 95,  
140, 144, 179

Génie 155, 182 ff., 191  
Guerre 186, 194

Illuminations 4, 6, 39 f., 62, 106, 117 f., 132,  
137 f., 148, 152 ff.  
L'Impossible 143 f., 173  
Le Juste restait droit . . . 58 f., 61, 106

Larme 105, 119, 120 ff., 126 f., 134 f.

Ma Bohème 38, 58, 119  
Les Mains de Jeanne-Marie 58, 61, 106  
Le Mal 8, 36, 57 ff.  
La Maline 38, 58  
Matin 127, 140, 142  
Mauvais sang 141, 152 ff., 173, 195  
Mes petits amoureuses 36 f., 62 f., 79, 107  
Morts de Quatre-vingt-douze . . . 56

Nuit de l'enfer 134, 147

Ophélie 33, 41  
Oraison du soir 58, 100  
L'Orgie parisienne 58, 61, 106  
Ornières 159  
O saisons, ô châteaux . . . 130 f.  
Ouvriers 159

Parade 148  
Les Pauvres à l'église 36, 57 ff., 106  
Phrases 154  
Les Poètes de sept ans 57, 106  
Les Ponts 148, 159, 194  
Les Premières Communions 58, 61, 106  
Première Soirée 38, 58

Qu'est-ce pour nous, mon coeur . . . 116 f.,  
119

Les Reparties de Nina 39, 52, 57f.  
 Rêvé pour l'hiver 38, 58, 119  
 Roman 38, 58, 119  
 Royauté 152, 155, 159, 163ff., 184

Une Saison en enfer 4, 8, 39f., 115f., 118,  
 120, 137ff., 154f., 162, 197  
 Scènes 148  
 Sensation 41, 58, 105, 119  
 Les Soeurs de charité 61, 71, 106  
 Solde 39, 154f., 192ff.  
 Soleil et chair 29, 33, 41f., 48, 135

Vagabonds 159  
 Vénus anadyomène 36, 80, 96  
 Vierge folle siehe Délires I  
 Villes 126f., 148, 159, 194  
 Voyant-Briefe 2, 7f., 11, 30f., 33, 36f., 39,  
 41, 47, 58, 61, 62ff., 78f., 83f., 102f.,  
 106f., 113, 117, 119f., 126, 131f., 134f.,  
 143, 146f., 148, 154, 166, 179, 191f.,  
 194, 197  
 Voyelles 31, 62, 78, 133f.